على هامش القصة القصيرة جداً..

■ إبراهيم الحميد

إذا كان بعض النقاد يأخذ على كتاب القصة القصيرة جنوحهم إلى الشعرية العالية والتكثيف في اللغة، وهو ما كان يعتبره كتاب القصة قوة في نصوصهم القصصية، ودليلا على ثراء لغتهم، بينما كان يراه معارضو هذا الاتجاه ابتعادا بها عن سياقها، فإن حضور القصة القصيرة جدا، أدخل مزيدا من الجدل إلى الساحة الأدبية والنقدية؛ بسبب تداخل هذا الفن الجديد نسبياً مع عدد من الأنواع الأدبية الأقدم منه حضوراً، كالقصة القصيرة والشعر المنثور.

ويؤكد عدد من الباحثين أن القصة القصيرة جدا، قد ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين في العراق والشام، وازدهرت بشكل لافت في المغرب مع بداية الألفية الثالثة؛ ما يعني أن القصة القصيرة ليست وليدة اليوم؛ لكن ما استجد فيها هو تقنياتها، وكثافتها، وغرابتها، وومضها السريع. ونجد من الأسماء التي برزت في هذه الكتابة: فهد المصبح، سعود قبيلات، بسمه النسور، فاروق مواسي، حسن برطال، عبدالله المتقي، فاطمة بوزيان، منتصر القفاش، محمود علي السعيد، جبير المليحان، ناصر سالم الجاسم، زكريا تامر، احمد جاسم، عبدالسلام الحميد، عمار الجنيدي وطلعت سقيرق، فقد استمال هذا الفن الكثير من الأدباء لكتابتها.. كون مساحة النص صغيرة نسبيا، ولا يحتاج إلى سرد موسع.

وتهتم القصة القصيرة جدا بالموضوع والفكرة، دون الاهتمام بالشخوص، وهي خالية من الغموض، تتطلب صياغة متقنة من ناحية الحبكة، وتوظيف الشخصيات، وبنية الزمن، والأسلوب، والفضاءات، والاختزال فيها لا يؤثر في التعبير، والشخصية فيها تتحرك وفق فكرة وخيال القاص، لا وفق شكلها العام أو تركيبتها، فهي القصة (الومضة) التي تجعل القارئ أو المتلقي في حيرة من

أمرها؛ يتابع لحظتها الآنية ليحل شفراتها.

وعلى الرغم من صغر مساحة كتابتها، إلا أن الكثير من الأدباء لم يتمكن من الإبداع فيها، والخروج بنصوص ترقى إلى هذا الفن الذي لاقى ما لاقى من الرفض من قبل العديد من النقاد والمهتمين بالنقد القصصي، وبأنه فن لا يمت للقصة بأي صلة.. لان القصة تعتمد على السرد، وهذا النوع من القص لا هوية له، لأنه مكثف جداً، ويختزل السرد اختزالاً كليا، وما يزال الصراع قائما.. ما بين مؤيد ومدافع عنه، ورافض ومعارض له..

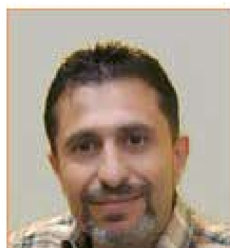
وتنهض بُنية القصة القصيرة جدا على التكثيف وإضمار معنى الحكاية، أو بؤرتها في تقطيرٍ شديدٍ يقوم على الحذف والتجريد والمفارقة، ضمن صناعة الدهشة التي ربما كان من أهم تيماتها الدرامية.

إن التطورات التكنولوجية السريعة والهائلة التي شهدها العالم بشكل عام.. والوطن العربي بشكل خاص، وكثرة مشاغل الإنسان، قد قرّبت إليه هذا الشكل من الفن الأدبي بحجمه المحدود الذي قد لا يتجاوز الصفحة الواحدة..ومحدودية كلماته وأسطره، وأسهمت ظروف كثيرة في بروز الاهتمام بفن القصة القصيرة جدا، حتى صار هذا الاهتمام ملفتا للانتباه، ومحطّ جدل في كينونته وماهيته وشرعيته وتأثيره.

ومن هنا، يمكن اعتبار القصة القصيرة جدا أنها أصبحت أكثر حضوراً، حيث فرضتها متغيرات المرحلة التي اتسمت بالقلق والسرعة في كل شيء، ولهذا، فقد استطاعت هذه القصة أن تأخذ بالأساليب الجديدة التي جددت في القصة القديمة، وزاوجت بين الأنواع الأدبية الأخرى والقصة. ومن هذا المنطلق، ارتأت الجوبه تخصيص ملف خاص بالقصة القصيرة جدا، يتناول فيه نخبة من الكتاب هذا الجنس الأدبي الجديد، لتضع المتلقي في الصورة من حيث نشأته، والتعريف به، وما تناوله النقاد بشأنه.

إضاءات لا بد منها
في أفق القصة القصيرة جداً..

■ عمار الجنيدي - الأردن



تعريف القصة القصيرة جدا

يمكن تعريف القصة القصيرة جداً بالتعرّف على ملامحها وسماتها ومميزاتها؛ فهي، كجنس أدبي، تمتاز بحجمها القصير من حيث عدد الكلمات، واستخدامها لخصائص الإيحاء والتكثيف والتلميح والاختزال، والإيماض، والمفارقة، والسخرية، والقفلة الموحية بالدهشة.

فهي، إذاً، جنس أدبي بتوصيف اختزالي لنص حكائي، يخترق بنزعتها القصصية ذات البُعد السردي الاختزالي المكثّف والمقتضب حدود الخطاب الفني المنسجم مع إرهاصات القصة القصيرة والشعر؛ يمتاز بحجمه القصير المقتضب، وجملته السردية القصيرة والموجزة والموسومة بالتوتر والتأزيم والتجريب.

لماذا القصة القصيرة جدا؟

لقد وقف الكثير من الباحثين والدارسين مواقف متباينة من هذا الجنس الأدبي؛ فمنهم من قبله ورحّب به وبكتابته، ومنهم من لم يعترف به طاعنا بشرعيته، متحفّظا على تسميته وانتسابه إلى الأجناس الإبداعية، مُعترضاً على انتمائها لعالم القصة لدرجة إنكار انتمائها إلى أي جنس أدبي، بل إن بعضهم عدّها «مجرد ثرثرة بلا معنى»، مُعترضين على التسمية بوصفها تسمية دخيلة على عالم القصة، بل إن البعض غالى في حُكمه بأنها تسمية عبثية ودخيلة ولا معنى لها، وعدّها أجنّة مجهضة لقصص قصيرة، وأنها «ربما كانت كائنات كتابية ليس لها جنس محدد»، ومنهم من لم يحدد رأيه بصراحة، فترك الآخرين يخوضون غمار التجريب الإبداعي والنقد الانطباعي المتسرّع، حتى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

ووقفوا أيضا على مصطلحات كثيرة لهذا الجنس الأدبي، فأطلقوا عليه مصطلحات وتسميات راحت تقترب حينا من دلالاته الفنية، وترسم في أحايين أخرى ملامحه الفنية بدلالات تنظيرية؛ فأطلقوا عليها: القصة القصيرة جدا، ومشاهد قصصية، والأقصوصة، ولوحات قصصية، ومقطوعات قصصية، والخاطرة القصصية، والقصة الومضة، والقصة

الكاريكاتورية، وأطلقوا عليها اختصارا: (ق. ق. ج).. لكن مصطلح القصة القصيرة جداً ظل الأكثر قرباً لدلالات هذا الجنس الأدبي.

اللغة في القصة القصيرة جدا

تعتني القصة القصيرة جداً باللغة، بل إن اللغة المستخدمة في بنيتها السردية، محكومة بمساحة السرد القصيرة؛ فالقاص والراوي المتمكن من أدواته الإبداعية يسعى دائما إلى إمتاع المتلقي بإدهاشه وتميز سرده، وإمساكه بخيوط القص متناً وبناءً ولغة وفناً، بإفساحه المجال للسرد أن يتمدد كيفما كانت الأحداث مواتية؛ لكن الإسهاب وتسليط الضوء السردي على حدث ما ليسا من سمات ولا من غايات القصة القصيرة جدا، لأنها تعتمد على سرعة الإدهاش والوصول إلى الهدف والغاية المراد توصيلها. كذلك، فإن القيمة الحقيقية للمعنى فيها ليست في طول العبارة، فالكثافة اللغوية، واللغة التي تعتمد على الجمل الفعلية الضاجّة بالحركة هي من أهم السمات العامة في القصة القصيرة جدا، لأنها محشوّة بالدلالات ذات الكثافة المعنوية الموحية.

زَهو التقنيّات

يستخدم كُتّاب القصة القصيرة جداً تقنيات معينة، كالتكثيف، والحذف، والإيجاز، والإضمار، والإيحاء، والتلميح، والاستبصار، والقصدية، والانزياحات الدلالية، والترميز، والفكاهة، والإدهاش، والاستفزاز، بُغية إشراك المتلقي في التفاعل مع الهدف الذي كُتِبَتْ من أجله، وتهيئته لمفاجأة النهاية.. ولربما صدمتها في أحايين كثيرة؛ كذلك جرّه ما أمكن إلى الاشتراك في لعبة التأويل والتكهّن بما ستئول إليه النهاية، وفيها يبتعد عن الوصف والإطناب، مستعيضا عنها بتلميحات سريعة ومباشرة، لأنها تسعى إلى تفسير دلالات المضامين التي اختبأت وراءها هذه التقنيات التي قد تكون وراءها مضامين ومدلولات سياسية أو دينية أو أخلاقية، لا يجرؤ الكاتب على البوح أو التصريح بها. وهنا تكمن أهم دواعي وجود هذا الجنس الأدبي.

معياران لا ينفصلان

ينهض البناء الفني في القصة القصيرة جداً على أهم معيارين تقوم عليهما، ويُعلا شأن هذا الجنس الأدبي بهما، وهما معيارا الكم والكيف؛ إذ أن الحجم الذي يمتد من جُمَل بسيطة في أصغر طول لها إلى أخرى قد يمتد طولها إلى صفحة كاملة. فالطول المحدد، وقِصَرّ الحجم النابع من معين القصدية في التكثيف والإيجاز والتركيز على عدم الإسهاب في السرد، قد يصل إلى حد المبالغة والحذف، وتصل إلى حدود الترميز، تماما كاعتنائها بالبعد السردي ذي الخصائص والركائز التي تمعن في التهيئة إلى استخدام عوامل ومعيار البناء الفني الكمّي، بالتنويع والتطعيم والتجريب بالأشكال السردية المختلفة، التي تتخذ من الاختصار والإيجاز، حتى في الجُمَل والعبارات السردية، واعتمادها وتركيزها على الجمل الفعلية على حساب الجمل الإسمية، كسمة تميزها، وتدلل على وظيفتها في القصة القصيرة جدا.

إن انفتاح القصة القصيرة جداً على معظم الأجناس الإبداعية كالقصة القصيرة والمسرح.. واستخدامها لتقنيات السينما المختلفة، ما يتطلّب الحاجة إلى قراءات تأويلية، أو الحاجة إلى قراءتها غير مرة للوقوف على دلالات المعنى

وترميزاته المختلفة، بسبب التجريب في استخدام هذه التقنيات والمعايير بطابع تجريبي وحداثي. وكل ذلك مشروط بالحفاظ على الأركان الأساسية للقصة، من وجود حبكة وشخوص واهتمام خاص بالحدث، وأحيانا يجري فيه اهتمام خاص بعاملي الزمان والمكان، أو على العكس؛ قد يجري إهمال تام لأحدهما أو كليهما على حساب إشهار العقدة أو الحدث؛ والتي قد يتبعها استخدام مهارات التشويق كمهارات اللغة والأساليب الفنية المحدثة، والنهايات الصادمة لذائقة المتلقي وتوقعاته، وهي كذلك بؤرة خصبة لكل عوامل التجريب والتحديث المعاصرة وأساليبهما.

شُبهة

يحاول الكثير من الكُتّاب، بدواعي التجريب أو اللادراية، أو الاغترار بالوقوع بشبهة القصة القصيرة جداً، عند التحوّل عن البنية القصصية، أو عندما تتحوّل اللغة لديهم إلى ما يقترب من حدود قصيدة النثر، والتوغّل أحيانا كثيرة في غمارها والارتواء من مائها، «إلى درجة النزف والبوح الشعري».

القصة القصيرة جداً والتراث

يرى بعض النقّاد والدارسين أن مصطلح القصة القصيرة جداً.. هو تسمية حديثة لفن قديم حمله إلينا التراث العربي، عبر مخزونه الهائل كإرث أدبي زاخر بالأخبار والطرائف والنكت والمواعظ التي تتشابه إلى حدّ التماس، بما تحمله القصة القصيرة جداً من مواصفات الاختزال والتكثيف؛ تلك الأخبار والطرائف التي تجمع بين السخرية والمُفارقة، كما في أخبار وطرائف جحا، أو ما ورد في كتاب: «المستطرف في كل فن مستظرف» لـ(شهاب الدين محمد بن أحمد): الملقب بالأبشيهي، هو إذاً «موجود في شكله ومحتواه الراقيين.. ومتوافر في كم كبير من التراث الأدبي القديم»، وله جذوره التي لا يمكن إنكارها أو الادعاء بحداثتها المطلقة.

أدوار

لعبت الملاحق الثقافية والصحف والمجلات التي تهتم بالشأن الثقافي والإبداعي، ومواقع الانترنت: أدواراً مهمة ومختلفة الغايات في انتشار القصة القصيرة جدا، إما تشجيعا لهذا الفن الحديث (بالنسبة إلى الأجناس الإبداعية الأخرى)، وإما لعدم دراية المحرر أو الرقيب الثقافي بأهمية هذا الفن الأدبي وجدّيته، أو لجهلهم في تصنيفها الأدبي، أو لتغليبهم الاهتمام بجنس أدبي على آخر لغاية في نفس المحرر، أو لسهولة النشر دونما رقيب أو إشراف كما في الشبكة العنكبوتية (الإنترنت).

النقد

ما يزال النقد الأدبي غير مواكب للتطورات الحاصلة في الساحة الإبداعية، وبالتحديد، ما يجري من انتشار سريع لفن القصة القصيرة جدا، فظل النقاد يروّجون أن القصة القصيرة والرواية تمران بأزمة وركود مفتعلين سببهما الانتشار غير المضبوط لمن أراد أن يجرّب ويُعمِل أدواته الكتابية في جسد القصة القصيرة جدا، حتى لو كانت غير سويّة وغير ناضجة، ما أثار نقمة الكثيرين ممّن يُحسبون أنهم في خانة المنتصرين للقصة والرواية، فاكتفوا بالتفرّج أو الهجوم غير المبرر على هذا الفن المتطوّر، وجاروا عليه حتى باتت آراؤهم وكتاباتهم نقدا قاسيا، لأنهم لم يعتادوا على هذا الشكل، فيروحون بمحاكمة النصوص

الحداثية بأدوات نقدية قديمة، عفا عليها الزمن وأشبعها اهتراء، ليدينهم الاستعجال والتسرّع في طرح انتقاداتهم وآرائهم، ويدينهم الاعتراف بقلّة الأبحاث والدراسات المعنية بهذا الفن.

ملاحظة عابرة لليقين

يلاحظ بين الفينة والأخرى أن بعض كتاب القصة القصيرة يُلحِقون مجموعاتهم القصصية المنشورة بملحق يضم عددا من النصوص التجريبية التي غالبا ما يُطلقون على هذا الملحق اسم: قصص قصيرة جدا، بدلالة أنهم ما زالوا غير واعين لضرورات وإشكاليات التجنيس، أو لقواعد تصنيف هذا الجنس الإبداعي، وأنهم ما يزالون يلحقون بالقصة القصيرة رغم الفروق الفنية التي هي بالضرورة فروق تجنيسية من المهم الإلمام والإحاطة بها منعا للخلط والتشابك.

الاستسهال في كتابة القصة القصيرة جدا

شنّ بعض الدارسين والنقّاد حملة شعواء على كُتّاب فن القصة القصيرة جدا، بأنهم استسهلوا الكتابة في هذا الفن تعويضا عن عجزهم في الولوج إلى عالم القصة القصيرة أو الرواية أو حتى الشعر، وأنهم وجدوا في كتابة القصة القصيرة جداً غطاءً يلوذون به من فشلهم في كتابة القصة العادية، متوهّمين سهولة كتابتها، وأن كثيرا مما يكتبونه بلا مضمون ولا فكرة أو معنى واضح، وأن الكثيرين من الذين فشلوا في صياغة قصة قصيرة يبحثون عن تغطية ثقافية، لدرجة أنها عبثية ولا تستحق الالتفات.

ورغم ما في هذه الآراء من صواب وجدّيةِ بعض ما فيها، إلا أن فن القصة القصيرة جداً يضاهي في صعوبته أي جنس إبداعي آخر، حيث له قواعده المعروفة، ودارسوه ومتذوقوه ومبدعوه، ولم نرصد مبدعا واحدا يكتب القصة القصيرة جداً ولم يمرّ بالتجريب في أحد من الأجناس الإبداعية المعروفة.

إشارة سريعة

أشار بعض الباحثين إلى أن فن القصة القصيرة جداً قد برع وتفوّق فيه كثيرا المغاربة والسوريون والعراقيون، وحتى في المجالات النقدية التنظيرية، لكن الإشارة تستوجب الوقوف عند بعض التجارب المهمّة في تونس ومصر، ومع بعض التجارب الخجولة في الأردن وفلسطين.

ففي سوريا هناك زكريا تامر، وأحمد جاسم الحسين، وطلعت سقيرق، وفي المغرب حسن برطال وعبدالله المتقي وفاطمة بوزيان، وفي السعودية فهد المصبح، وفي الأردن سعود قبيلات وبسمه النسور، وفي فلسطين فاروق مواسي.

المراجع

(١) القصة القصيرة جداً، أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة، دمشق عام ١٩٩٧م.

(٢) القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد، بقلم جميل حمداوي، موقع ديوان العرب على الانترنت.

(٣) القصة القصيرة جداً عند زكريا تامر، د. يوسف حطيني، الأسبوع الأدبي، العدد (٧٧٨)، في ٦/١٠/٢٠٠١م.

(٤) بروق (قصص قصيرة جدا)، إعداد د. يوسف حطيني، مطبعة اليازجي، دمشق ٢٠٠١م.

القصة القصيرة جدا

نتاج متغيرات اجتماعية واقتصادية يتلاءم وعصر السرعة

■ عبدالسلام الحميد - السعودية



السرد احتياج إنساني، يسعى الإنسان من خلاله للتواصل مع الآخرين؛ فالحكاية مكون رئيس في مختلف الثقافات.. حتى البدائية منها، لأن الحكاية الشفهية تتضمن إمكانات تعبيرية هائلة تجعلها الوعاء الطبيعي للوعي والتراث؛ أما أجناس السرد الفني المعروفة الآن، فهي ابنة الثقافة الغربية، ولم يعرفها العرب إلا في القرن التاسع عشر رغم إقرار الغربيين بأن أصول هذه الأجناس من الحضارات الشرقية كالفرعونية والهندية، بينما بدأ السرد اليوناني قبل الميلاد في الشعر الملحمي.

ورغم أن الثقافة اللغوية العربية في جوهرها ثقافة شعرية، كما يقول الدكتور عبدالله الغذامي، فقد وُجدت أساطير في التراث تواصل بعضها حتى التاريخ الإسلامي.. مثل حكاية «الغصن الذهبي» في قوم صالح، وأعمال سرد أخرى مثل «ألف ليلة وليلة»، و«كليلة ودمنة».

وقد واجه السرد العربي إشكالية ظهور حركة نقدية موازية للإبداع في بداياته، كما حدث في مصر وبلدان الشام والعراق والمغرب العربي، واستمرت الإشكالية وقتاً طويلاً.. كما ظهر السرد في بلدان قبل غيرها مثل بلادنا التي عرفت السرد متأخراً عن غيرها، وعانت هي أيضاً من غياب نقد مواز يفي باحتياجات السرد السعودي الذي عبر بقوة عن تطلعات السعوديين؛ حتى أصبح السرد تجسيداً لمقولة الدكتور جابر عصفور «إن الرواية هي ديوان العرب الجديد».

ولأن السرد الطويل يحتاج إلى جهد فائق، ويستلزم خبرة تقنية ووقت طويل قد لا يتاحان لكاتب من شباب مبدع مهموم بالوطن وثقافته، تشتعل روحه في لحظة إبداع لا يستطيعُ كبتها، وتلح تجربته في الخروج إلى الوجود، شكلت القصة القصيرة مخرجاً تعبيرياً يماثل القصيدة بلا قيودها، وبخصائص أكثر مرونة، ولأن الأسباب ذاتها تكاثفت مع المتغيرات الثقافية.. خرجت للحياة القصة القصيرة جداً، التي تعدُّ وليداً غضاً مقارنة ببقية الأجناس الأدبية، وهي لم تتشكل على حساب الأجناس السردية الأخرى بقدر ما تكونت نتيجة متغيرات اجتماعية واقتصادية، وما ارتبط بها من ظروف، مثل العولمة وثورة الاتصالات، وهي في صميم تكوينها قصة قصيرة، فليس مهماً المساحة السردية وإنما المضمون.. فقد تكون ومضة، يعتمد توصيفها على ما تمتلك من عناصر القصة المصاغة بكثافة سردية، وأنها لا تفتقد -بحكم مساحتها- للبنية القصصية أو عناصر أخرى مهمة.. مثل: الخطاب التاريخي والفني، وبناء الحدث، وسيكولوجية الحدث وأبطاله؛ أي أنها تقدم -رغم مساحتها السردية الضئيلة- دراسة لعوامل نفسية في فكرة درامية، وتصرفات الأبطال، لوصف حالة معينة تصنع

الدهشة والإحساس بحدث ما، وتحقق التواصل مع المتلقي، لرفض أو قبول مواقف شخصيات النص السردي، أو القناعة الفكرية بموقف أو نهاية، وربما بمضمون وروح دعابة، أو فكرة فلسفية في نص شاعري الروح والمظهر.

إن الفهم العميق للقصة القصيرة جداً، يُظهر أن أهم خصائص هذا الفن هو (العمق الدلالي واللغوي) الناتج عن كثافة اللغة والتعبير، وهو ما قال عنه الدكتور محمد الشنطي: «إن القصة القصيرة من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكليين، إلى الحد الذي أدى إلى شيوع القول بأن كل قصة هي تجربة جديدة في التكنيك». ربما من أجل ذلك شقت القصة القصيرة جداً طريقها بسرعة؛ لأنها تلائم متغيرات عصر السرعة، فوجدت إقبالاً من القراء لأنها لا تستهلك من وقتهم الكثير الذي يحتاجونه لأمورهم الحياتية.

إلا أن القصة القصيرة جداً تعاني غياب النقاد وابتعادهم، ربما لعدم وجود الإغراء الذي تقدمه الرواية كطريق سهل للشهرة، وافتقار فن القصة القصيرة جداً إلى رواد حقيقيين مقارنة برواد الرواية إذا ما استثنينا نجيب محفوظ، وزكريا تامر على سبيل المثال. ورغم كل ذلك أكرر أن السرد في كل أشكاله وحالاته، سيبقى عنصراً رئيساً ومؤثراً مهماً من عناصر ثقافة المجتمع.. سواء في أشكاله التي نعرفها، أو تلك التي لا نعرفها، لأنها ما تزال في ظهر الغيب حتى يأتي بها المستقبل.

تأملات في المشهد..

النَّفَس العميق في القصة القصيرة جداً

■ عبدالغني فوزي - المغرب



هذه الورقة أشبه ما تكون بتقرير عن أوراق أعددتها - بمناسبة أو من دون مناسبة في القصة القصيرة جدا. أوراق لا أرى من خلالها خلاصات نمطية أو أجوبة يقينية، بقدر ما أنتصر للسؤال الذي يجعل الأدب مرتعشا وعلى محتمل ما. ذاك أن التحقق على صورة معينة، يبقى مفتوحا على الآتي، لتجاوز الذات باستمرار؛ والبحث عن صيغ جديدة على خلق عميق. من هذه الصيغ القصة القصيرة جدا التي نسائلها اليوم، ونتركها لسبيلها وحافتها.

القصة القصيرة جداً كموضوع بحث

كلما سعيت للحديث قليلا في القصة القصيرة جدا، تنتابني حيرة؛ أظنها حيرة الباحث في تناول موضوعه. وهي إشكالية مطروحة بحدة في الأدب والعلوم الإنسانية. ويمكن تقديم بعض ملامح هذه الحيرة كالآتي:

ما يتعلق بالباحث: كثيرة هي الكتابات والدراسات التي تبني علاقات متوترة في تناول القصة القصيرة جدا؛ ذاك أن بعض الكتابات تسعى لخدمة الأصول النظرية. تكون مع هذه الحالة القصة القصيرة جدا مجرد تعلة للتبرير فقط أو التعضيد. ولا يمكن أن نستثني هنا الدراسات الانطباعية السريعة التي تراكم

أحكاما وأفكارا مسبقة بلا سند. هذا فضلا عن النفاق الثقافي الذي أوجد ما يمكن تسميته «بالنقد الأملس» الذي لايؤسس، ولا يفضي لأي شيء؛ بل يخضع كل بناء لمنزلقات.

ما يتعلق بالموضوع: إن موضوعنا هذا شائك في تحديده، نظرا لاعتبارات عدة، منها الجدة وعدم وضوح الملمح. وإذا تناولنا الأمر ضمن إشكال التراث والمرجعيات الإنسانية الأخرى، ازداد الأمر تعقيدا، لأن هذا الإشكال غير محسوم على صعيد مجتمعي وفكري. هذا فضلا عن المد المتسارع في الإنتاج القصصي، واستسهال هذا النوع الأدبي في الكتابة، والذي غدا مطية للغافلين.

مع هذه الوضعية، كيف يمكن انتقاء عينة تمثيلية؟ لوضع اليد على مشترك، وبالتالي، الإقرار بنصوص استثنائية، تمنحنا المعايير المشتركة بالمعنى الإبداعي.

ما يتعلق بالقارئ: يواجه الأدب، بشكل عام، تحديا خطيرا ضمن تواصل معطوب وغياب الاعتبار الأدبي. في هذا السياق، يبقى التواصل محدودا إلى حد.. فالكثير لا يعرف هذه المدعوة «قصة قصيرة جدا». وفي المقابل.. فالمبدع يقرأ قصصه أمام جدار أصم!

وأنا أعرض لهذه العوائق، لا أقترح فتحا جديدا، بل أنتصر لـ «حقيقة» الأدب، ليست كوهم أو اتفاق؛ بل كقيم جوهرية، يتم تسييبها بالشرط الأدبي ضمن النص الثقافي العام. وهو ما يقتضي الانتقالات الموضعية من النص إلى بنية فكرية مؤطرة لرؤيا العالم ضمن شرط تاريخي معين.

في شعرية القصة القصيرة جدا

تتعدد أمامنا طرق تناول القصة القصيرة جدا (تاريخ الأدب، النقد الأدبي، نظرية الأنواع الأدبية)، ومن ثم فالأفكار متعددة ومتنوعة المنطلقات وزوايا النظر. منها ما يتعلق بشعرية هذا النوع، والآخر بتاريخه، وثالث بعلائقه.. فأغلب الدراسات تقر أن القصة القصيرة جدا نوع أدبي حديث، ظهر عربيا في العقود الأخيرة من القرن السالف. وتطور بشكل ملحوظ في بداية الألفية الثالثة: هل هو تطور كمي أم كيفي؟ أم هما معا؟ القصة القصيرة جدا متعددة المصطلح والخصائص؛ ويمكن الاستئناس هنا بالقائمة التي خلص إليها الباحث أحمد جاسم الحسين في كتابه «القصة القصيرة جدا» الصادر سنة ١٩٩٧م. فالقصة القصيرة جدا هي قصصية تتوسل بـ: الجرأة، التكثيف، الانزياح، الرمز، الإشارة، البداية المخصوصة، القفلة، وحدة الموضوع، التناص، المفارقة، السخرية.. طبعا هذه الخصائص كانت محط تناول ونظر الكثير من الكتابات. ولكن ما يهمني هنا.. أصوغه عبر السؤال: بأية طريقة سردية يمكن للقصة أن تشتمل على كل ذلك، أو بعضه، في انتظام وجدل داخلي؟

أكيد أن هذه الخصائص تليق بالمساحات الصغيرة جدا في الإبداع. وعليه، فالقصة القصيرة جدا مساحة سردية، على قدر كبير من الحرية؛ لإعادة اختبار عناصر الأدب من جديد، وبشكل جاد وحاد. لكن في تقديري لا يمكن أن يتحقق ذلك دون جدل الأدب الداخلي والخارجي ضمن منعطفاته القديمة والحديثة. فالتكثيف، مثلا، يقتضي الاختصار؛ والعرب تقول هنا: «البلاغة في الإيجاز». هنا لامفر من إدراك نظريات بلاغية ونقدية (النظم، مقتضى الحال،

مشاكلة اللفظ للمعنى..). فالكثافة والانزياح والترميز، يقتضي كل ذلك، التلميح والإشارة المقامية. ومن ثم، لا مجال للمهمل والحشو والزوائد في هذه القصة. كما أن التوسل بكل الخصائص أو بعضها، يقتضي النهوض بِرهانات جمالية وفكرية (الحلم، اللغة، القصر، الحكي..). والحالة هذه، ووفق هذه العدة، فالقصة القصيرة جدا لها غنائيتها المتشظية على نفس درامي مــلازم. لكن لا غنائية بـدون مداخل فلسفية وشعرية وتاريخية.. لإيجاد مزيج صقيل بحس رؤيـوي.. وإلا سقط المبدع في متاهة، ضمن شرنقة ذاتية لا ترى أبعد من الأنف.

في معنى القصر

القصة القصيرة جدا لها مساحتها الصغيرة كصياغة لغوية مضغوطة، تؤدي دلالات عديدة. ولا يمكن أن يتم ذلك دون تشكيل ورؤيـا، كما يُفصل الناقد حسين علي محمد في كتابه «القصة القصيرة جدا: قراءة في التشكيل والرؤية». وهي وفق هذا الطرح أكثر صعوبة كما يقر جابر عصفور.

القصر هنا ملتبس الدلالة والملمح، الشيء الذي ولَّد مصطلحات في التسمية من قبيل: قصيصة، لقطة، ومضة، مشهد، قصة قصيرة جدا.. ويمكن أن يكون ذلك مصدر غنى، حين لا يطول النقاش لعقود، لإبعاد النزعة التشكيكية في مسيرة هـذا النوع الأدبـي. كما أن القصر يمكن فهمه بـدلالات أخـرى، كـون المساحات الصغيرة نحيا بها (المناديل، مرآة، جيوب، ظلال، غرف..). وعليه، فهو قصر وجودي يرقب العالم من نقط معينة. ها هنا، يمكن اعتبار القصص القصيرة جدا الجديرة بهذه المواصفات، بمثابة كوات على قدر كبير من التأمل والإطلالة على العالم وفق حسٍّ دقيقٍ بالمرحلة. ومن ثم، فالقصة القصيرة جدا عصارة تجربة وحياة تقطر خبرة لا تسقط صاحبها في التيه أو خارج الحكي كحاجة وامتلاء.

في علائق القصة القصيرة جدا

بناء على ما سبق، فالقصة القصيرة جدا كينونة وتقطيع خاص للأشياء والعالم. وهي بذلك مساحة مضغوطة بإمكانها استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى. هنا تبدو قصيدة النثر والأخبار والحواشي أقرب إلى شطآن بحرها. لكن بأي طريقة تربط هذه القصة الصلة وتخلق جدلها، لتبني حدها الخاص أو محمولها؟ أكيد، فالشعر يمنحها التكثيف والترميز والإيحاء، لكن ضمن شرط سردي بمختلف تلويناته. تكون معه مستلزمات الشعر كعلامات فارقة تغور اللغة وتقعرها. وتخلق لها نفسها العميق. في هذا المقام، تمر كل مكونات السرد من شخوص وأحـداث وإطـارات، فتتخفف وتبـدو معبرة بدورها عوض استقبال الأحداث والأفعال. كما أن الأمثال والحكم النابعة أساسا من التجارب ومحك الحياة، بإمكانها أن تخلق تعدد الروافد وتنويع نغمات القص في حوار مقصدي مع النص الغائب. فالقصة ليست خبرا ولا نكتة.. ولا مفارقة سارية في المخيال الجمعي؛ بل إعادة بناء واكتشاف جديد. وهنا تغدو المفارقة مفارقات متخلقة، وذات طبقات. وفي ذلك تتعدد الصياغات السردية والرؤى الجمالية والفكرية، تبعا للسياقات الخاصة والعامة.

على سبيل الختم

هل ثبت أن القصة هي انتقاء فكرة، تكون معها كل مكونات السرد أمام محك التعبير، ضمن إبداع سردي «إشكالي» وإستراتيجي يثير

الأسئلة الحارقة في الحياة والكتابة دون انغلاق أو تصلب أو فراغ خال من التأمل الذي يمنح المدخلات لخلق مزيج، على قدر كبير من الرؤيا المتعرقة؟ فلتتأمل هذه القصة كنوع وليس كجنس نفسها، وتبحث لها عن ترسيخ من خلال وقعها وأثرها، لتكون سارية في اللغة والمتخيل آنذاك يمكن الحديث ثانية عن بلاغتها وفلسفتها في الحياة والكتابة. وهذا يعني أنها على نفس عميق، ونحن ننتظر عودتها على صفاء قصصي، على غرار الصفاء الشعري الذي ظل يطارده الشاعر محمود درويش في آخر حياته.

في آخر مسار هذا الطواف، أستحضر ما قاله الكاتب والمفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي في آخر حياته، وإن في سياق آخر، ما مضمونه: لا أحب الفن الساذج، مقابل الفن العالم. بدوري أقول هنا: لا أحب القصة الساذجة والغافلة.

المراجع:

- مجلة «قاف صاد» العدد١ سنة ٢٠٠٤م، عن مجموعة البحث في القصة القصيرة بالدار البيضاء المغرب.
- شهوة القصص «عن دار الحرف بالقنيطرة (المغرب)، محمد المنصور.
- مجلة «مجرة» عدد خاص بالقصة القصيرة جدا، عن دار البوكيلي للنشر بالقنيطرة (المغرب) خريف ٢٠٠٨م.
- «أسئلة القصة القصيرة بالمغرب» عن مطبعة طوب بريس بالرباط المغرب، محمد رمصيص.

نصوص تقودنا إليها الفراشات أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جدا)

■ ليلى إبراهيم الأحيدب - السعودية

هل الكتابة دائرة أم مستطيل بزوايا أربع؟

وهل انتمت الكتابة لباب مستحيل الحل؟ لغزٌ لا يمكن وضع إجابة واحدة له!

هل يمكننا اختيار إجابة واحدة مما سبق؟! إجابة واحدة لا غير؟!

إن كنت تراها مستطيلا بزوايا أربع، فهي مجموعة من القواعد والأطر، تبدأ بنقطة وتمتد بخط طويل محدد، وهي الشكل الذي ينتمي إليه الناظمون في الشعر، المصنفون في الكتب، الساردون الذين يكتبون القصص على شمعات ثلاث، من بداية وعقدة وحل، الكتابة هنا تستلزم قارئا مستطيلا أيضا، قارئاً يستوقفك ليقول إن هناك خللا في بحر المتدارك، وخفوتاً في العقدة وخطأ علمياً في التصنيف.. وله الحق في ذلك.

النص المستطيل ليس له أجنحة تحلق بالكتابة نحو عوالم جديدة، وسيظل مرتهنا للمسطرة الأدبية القديمة.

وإن كنت تراها تنتمي لباب مستحيل الحل، أو لغزٍ لا يمكن وضع إجابة واحدة له، فهي أحاجي تكشف حجبها للبعض، وتمثل العماء بالنسبة لبعض آخر، لها قوانين تشبه العقائد الشاذة التي تنشئ معابدها في الخفاء ولا تطلع منتسبيها على أسفارها، بل تطلب منهم إيمانا مطلقا، لن تجد لها حلا ولا إجابة، وهذا النوع من الكتابات قراؤها هُم كتابها أنفسهم، ينشرونها ليختبروا صبر القارئ فينا.

أما إن كنت تراها دائرة.. فهي فلك بمجرات ضخمة، نجوم وكواكب ونيازك خاملة، يتصل فيها الشعر بالنثر، والنص المفتوح بالنص المؤطر، القصة الومضة بالقصة اللقطة، النثر بالشعر، الشطري بالتفعلية.. لا شيء ينتهي ليبدأ شيء آخر.. لا شيء يتخلق من رحم شيء آخر، ليست التفعيلة ابنة كبرى للشطرية، وليست قصيدة النثر الابنة الشاذة للوزن والقافية.. ليس ثمة قطيعة! أو تشظي أو عقوق.. كلها دوائر يفضي بعضها إلى بعض..

فبعض هذه الدوائر مجرات لامعة..

وبعضها نجوم صغيرة مشعة..

وأخرى نيازك خاملة..

وغيرها كواكب لها دورتها الاعتيادية في درب الكتابة لا التبانة طبعا!

إذا كنا نظن أن قصيدة النثر مثلا هي تطور للقصيدة العربية.. فهذا خطأ فادح؛ فقصيدة النثر شكل جديد من أشكال التعبير عن شعرية ما في نثر الكلمات والصور والتراكيب، لا يمكن قياسها من قارئ يرى الكتابة مستطيلة الشكل! ولا يمكن الركون أيضا لحكم متحمس للتجديد، يرى في التجديد كسراً للقوالب فحسب، فهذا لا يقرأ النص إلا بمسطرة أيضا. الكتابة نزوح نحو براريَ جديدة في المضامين والأشكال، وما لم يلمس القارئ ذلك.. فهذا يعني أن الكتابة تعاني من قطيعة ما.. كما أن القصة القصيرة جدا أيضا ليست تطورا نوعيا في السرد، إنما هي شكل من أشكال التعبير، بعضهم يكتبها كمستطيل! بمعنى يكتب نصه ملتزما بشروط القصة القصيرة جدا، لكنه يكتبها بروح قديمة.. روح مستطيلة لا تجديد فيها، وهذا هو مأزق قصيدة النثر من جهة والقصة القصيرة جدا من جهة أخرى، وما لم يكن الكاتب ناضجا بما يكفي لإنجاز نصٍّ خلاقٍ.. فلن تكون كتابته إلا مراوحة للشكل ليس إلا. ما الفرق بين قصتين إحداهما قصيرة تطرح فكرتها بأسلوب تقليدي.. وتراكيب خالية من الجدة، وأخرى قصيرة جدا تطرح ذات الفكرة بذات التقليدية! ولكن بعدد أقل من الكلمات؟! هل هو الشكل فحسب؟! فإن كان كذلك فبئس للنصوص التي تخلق أجنحتها من فلين هش!

الكتابة لذة لا يحسنها إلا من تحرر من ربقة الشكل وهو يكتب، ومن قيد المستطيل وهو ينتج نصه. الكتابة لذة لا تعبر بدرجاتها السبع إلا من وجد في روحها مكانا لنصه، وهذه الرؤية لن تتأتى لكاتب يرى التجديد في كتابة قصة قصيرة جدا معتمدا على عدد الكلمات لا غير!

القصة القصيرة جدا ليست طفرة جينية طارئة، هي شكل موجود عند أغلب من يكتبون القصة بنفس حديث، تجدها في قصص جار الله الحميد، وسعد الدوسري، وعبد العزيز الصقعبي، وجبير المليحان وغيرهم. إذاً ما الذي حدث وجعلها تتجلى وكأنها فن للتو يصعد عتبته الأولى مع جيل الألفية الثانية من الكتاب الجدد - جديد مرحليا وليس عمريا؟!!

هل أضافوا جديدا لما سبق طرحه؟

هل جربوا قمصانا أشد شفافية؟

هل حلقوا بالنص بستمائة جناح؟

هل - وهو الأهم - اعتمدوا على تجربة سردية عميقة يمكن الركون إلى فضاءاتها لتقديم شيء مختلف؟ أم أنهم كتبوا من فضاء يفضي إلى فضاء؟!

وجود هذه التجربة السردية مهم في تكوين رؤية متجاوزة لما سبق طرحه، لا يستطيع الكاتب أن يكسر قالبا لم يشارك في صنعه، ولا يمكن لكاتب قصة قصيرة جدا أن يزعم أنه قادر على صياغة خطاباتها المتجاوزة.. وهو لم يجاوز نصه القصير. عندما كتب قاسم حداد قصيدة النثر كان يبحث عن قميص جديد للكتابة، آمن بوجود الشعرية في النثر، وبحث عن نوافذ تقوده إليها الفراشات لا القوالب الجامدة، ومعلوم سلفا أن قاسم حداد كتب الشطرية والتفعيلة قبلا.. وما يزال يقدم أشكالا جديدة في الكتابة، وما يقال عن قصيدة النثر يقال عن القصة القصيرة جدا، فهل خرج الكتاب إلى فضاء القصة القصيرة جدا.. لأنهم جربوا القصة القصيرة واستنفدوا أدواتهم فيها وأحبوا أن يتبعوا فراشات النص؟

هل فشلوا في كتابة نص طويل بلا عثرات؟

والأهم من هذا كله كيف يتعاطون مع الكتابة؟

هل يتعاطون معها كقيد أم كمفاتيح لسموات لا سياج لها!

هل يحضر شيطان العدد ويذكرهم بالحد الأقصى!

هل يتبدى لهم شيطان المفارقة ويذكرهم بأن عليهم أن يصدموا القارئ!

أعتقد أننا بحاجة إلى إعادة الفراشات إلى حقل القصة القصيرة جدا، الفراشات التي تكسر القوالب المستطيلة وتحط على الدائرة، وكثير.. كثير من القصص القصيرة جدا التي أقرأها نصوص مستطيلة بزوايا حادة، ليس فيها حداثة في التقنيات السردية، ولا في اللغة، ولا في الفكرة. نصوص مرتهنة للتقليدية السردية، نصوص مسيجة ومقيدة كمستطيل. نقرأها فنشعر بخواء اللغة.. واللغة في ظني هي المفتاح. كيف يمكننا أن نقرأ نصا قصصيا قصيرا ما يزال يستخدم التقاطعات التقليدية ذاتها بين المفردات؛ بمعنى أن الكاتب يكتب نصه معتمدا على اللغة السائدة والمتداولة، فاللغة عنده لا تصعد نحو تقاطعات جديدة.. ولا تحفر عميقا لتطرح معنى جديدا، وكي لا أكون حدية في طرحي أقر بوجود نصوص متجاوزة على المستوى المحلي، نصوصٍ تشتغل على التجريب في السرد القصصي القصير جدا، التجريب في شكل القصة وفي لغتها وفي أخيلتها، تقرأ النص فتندهش من الفضاءات التي يقدمها النص، وتعرف يقينا أن كاتبها أتى من تجربة سردية أصيلة وعميقة، ليست طارئة ولا مؤقتة.

ولكن كثيراً من موج القصة القصيرة جدا بلا صوت، ولا لون، ولا رائحة، موج طارئ يفتقر للأصالة، والخطيئة هنا ليست معلقة بعنق القصة القصيرة جدا، بل بأولئك الذين يصفقون لنصوص هشة وتقليدية، أولئك الذين يبيعون الوهم بنقد مستطيل لا يرى إلا زوايا أربعاً للكتابة، وللأسف، فهذا الوهم تتغذى عليه كثير من الأسماء الطارئة على المشهد، لكن قميص الكتابة بريء من دم النصوص الضعيفة والركيكة والتقليدية التي تظهر لتقول لنا هذا شكل جديد في الكتابة!

يقول عبدالله المتقي عن ال «ق. ق. ج» إنها (طفلة مخنثة ما تزال تحبو).. وهي كذلك عند أولئك الذين ما يزالون يكتبون القصة اعتمادا على مؤشر عدد الكلمات في أعلى الصفحة!

القصة القصيرة جدا

تقاطعات قصيدة النثر وإشكالية التجنيس

■ محمد جميل أحمد- السودان



جاءت حداثة الشكل في القصة القصيرة جدا، موازية لطبيعة الحياة وحراكها، وما يناظر ذلك في عصر السرعة والصورة، على نحو جعل من هذا الشكل الجديد في نص القصة القصيرة جدا، تعبيرا جسد معنى الكتابة حين لا تصبح هامشا فقط؛ بل حين تواجه ضغط الحياة وكثافتها بمواكبة نظيرة له.

هكذا، حين نشأ هذا الفن القصصي الجديد، كان يتقاطع مع شكل آخر للكتابة الشعرية هو (قصيدة النثر)؛ نشأ هو أيضا ضمن حيثيات أخرى واكبت التحولات الكبرى للحياة الإنسانية في القرن العشرين، وما جرى في أتونها من اهتزازات وتغييرات وثورات في المعرفة، ونظرة الإنسان في العالم الحديث والحياة الصناعية وغير ذلك من التحولات.

تنهض بنية القصة القصيرة جدا على التكثيف وإضمار معنى الحكاية، أو بؤرتها في تقطير شديد يقوم على الحذف والتجريد والمفارقة ضمن صناعة الدهشة التي ربما كانت من أهم تيماتها الدرامية.

إن طيف الحكاية المضمر وطريقة قولها المضغوطة في تجربة القصة القصيرة جدا هو الذي يكاد أن يكون الخيط الرفيع المانع من تجنيسها في نسيج قصيدة النثر لكننا في الوقت نفسه حين نتأمل التيمة السردية في تقنيات قصيدة النثر وما يصاحب ذلك من عناوين التقطيع القصيرة في بعض نصوصها، قد يلتبس الوضع بين النصين بطريقة تستدعي تأملا أعمق في حيثيات أخرى لكل من الشكلين.

وعلى الرغم من أن كل تجنيس لفن ما يضمن الهوية الخاصة لصورته الأولى على امتداد النص، مع بعض التقاطعات التي يستدعيها من الفنون الأخرى؛ إلا أننا حين نتأمل تلك المضارعة بين القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر نجد تضييقا يوشك أن يجسر الفرق بينهما، ويكاد يخفي الكثير من العلامات الفارقة.

فإذا كان النص الشعري يملك خاصية التكوين المدهش، والقابل للاستعادة المتجددة في بنيته، بصورة لا تكتمل فيها لحظة الإدهاش أبدا إلا عند نهاية القراءة اللحظية، بفعل علاقات المجاز التي تضخها المخيلة في معجم النص الجديد وكلماته، فهذه التيمة ربما كانت التيمة الوحيدة التي تنهض كفرق ما وإن كان لا يخلو من شبه أيضا بين النص الشعري في قصيدة النثر وبين القصة القصيرة جدا.

وعلى مستوى القصة القصيرة جدا، ربما كان هناك فرق آخر يجعل من اسمها (القصيرة جدا) علامة دالة على كينونتها؛ لكن علامة القص التي يمكن أن تكون عنوانا لهويتها تنهض أيضا كدليل

محتمل على الفرق من هذه الجهة. وفيما تقترن التيمات الأخرى كالتكثيف والتقطيع والتصوير والتجريد، وغيرها بمساحة مشتركة بين الشكلين المختلفين، تظل بعض النصوص لكل منهما عصية على التجنيس لحساب أحدهما على الآخر.

هذه الالتباسات في عمومها تضمر بعدا عميقا للعملية الإبداعية، لا سيما في مجال الكتابة.. كما أنها في الوقت نفسه تختبر الذائقة بتجارب جديدة لا تحيل جدتها فقط على صعوبة التجنيس، بل على هموم الكتابة الجديدة أيضا؛ في التفاصيل اليومية، في الهاجس الإنساني للتعبير، وكذلك في حيثيات التجربة الخاصة والترهين اللغوي الذي يؤشر على حداثة النص من جهة الشكل والمضمون معا.

ربما للوهلة الأولى يؤشر التقاطع بين الشكلين على موضوعة النص المفتوح التي دعا لها بعض النقاد والمبدعين، على خلفية التباسات التجنيس في فنون الكتابة الإبداعية، لكن نقاط التقاطع هنا.. ربما كانت نابعة من طبيعة الشكل الحديث لكل من الفنين (أي القصة القصيرة جدا، وقصيدة النثر) من ناحية، وهوية الكتابة الجديدة وأسئلتها من ناحية أخرى.

بالقطع هناك أسباب ثقافية إنسانية عابرة، نشأت من تميط الحياة الصناعية والحداثة والعولمة التي تخترق المجتمعات المختلفة بنموذج الحياة الحديثة ونزعة الاستهلاك والإغراق في الفردية، وهي بطبيعتها مكونات غربية لحياة تم تعويمها من خلال التواصل والانفجار الذي حدث في ثورة المعلومات والاتصالات (الانفوميديا)، وما رافق ذلك من صيرورات أخرى في السينما والإعلام والإنترنت؛ كل تلك الحيثيات تسير بالدفع نحو خلق صورة حياة قابلة للتعميم في خطوطها العريضة، الأمر الذي يجعل من طبيعة التعبير عنها في القصة القصيرة جدا، وفي قصيدة النثر، أهم العلامات الفنية ذات الدلالة في هذا الخصوص.

في قصيدة النثر ينحو أسلوب النص بصورة عامة إلى شعرية التفاصيل، وتجريد اليومي من ضغط التاريخ، وتكثيف المعنى عبر انزياحات تتجاوز الوقوع في الأفكار المجردة، إلى تمثل الحواس كمنافذ للتعبير، ونسج المجاز في صفاتها ضمن علاقات جديدة.

وبإمكان المتلقي أن يرصد التيمات السابقة في بعض نماذج القصة القصيرة جدا، وبصورة تدعو إلى الكثير من التساؤل حول حدود التجنيس الظاهرة بين هذين الشكلين الجماليين في الكتابة الحديثة.

سنحاول استعراض بعض التيمات المشتركة بين قصيدة النثر وبين القصة القصيرة جدا في النصوص القصيرة التالية، لكل من الشاعر اللبناني وديع سعادة، والقاصة السودانية فاطمة السنوسي.

يقول الشاعر وديع سعادة من قصيدة طويلة له[1]:

(مر الورد ابني الحبيب ورجع وقال:

خلصني يا أزرق الأرض

يا أبيض الفراشة

المكان يؤثث نفسه

****

سأذهب إلى الغابة أقعد مع الحطابين

وبفأس دهشتهم

أقطع أحلامي وأرميها في النار

يقول الحطابون

اليابس يقطع

****

مهما بدا طاهرا هذا الوجه

إنه ملعب العائلة

الذكرى ثلج لا يضمن الوقوف فوقه طويلا

إرحل).

أما القاصة السودانية فاطمة السنوسي (وهي واحدة من رائدات القصة القصيرة جدا في السودان) فتقول:

(عبر منفذ صغير اقتحمت حياته

دخلت عالمه الرحب

استغرقتني كنوزه

ضاعت مني بوابة الخروج

****

تحاببنا بصدق

توحدنا

سألني صورتي

فأعطيته المرآة!

****

خلعت ثوب عافيتي

لأنشره عليك

ما وجدتك

صار في الدنيا مريضان)[٢]!

****

في هذه النصوص شبه غياب لما يمكن أن يشكل فارقا ظاهريا في تجنيسها سواء لجهة قصيدة النثر أو للقصة القصيرة جدا.

وإذ تبدأ النصوص في كل من المقطعين بصيغ الفعل، وتستثمر تيمات السرد كالحوار مثلا، فلا شك أن هناك ما يتجاوز هاتين التيمتين في النماذج السابقة، ويذهب عميقا في تشكلات البينة الدلالية والإيحائية لكل منهما، فضلا عن ذلك الهم الإنساني الحميم حيال الذات والتعبير الفردي عن العوالم الخاصة.

هنا، سنجد أنه ربما كان في هذه النصوص المجزوءة والمستلة عن سياقاتها الكاملة، ما ينهض كسؤال على أن نقض هذه المقارنة المجزوءة، يمكن أن يكون مفيدا لجهة الفرق بين الشكلين عند الإحالة إلى النصوص الكلية، ومن ثم تأمل جوانب الاختلاف بطريقة ربما كانت أكثر منهجية.

ومع أن تمثل مثل هذه المقارنة يقع ضمن الشروط المعرفية للنقد، إلا أن شبهة التجنيس تظل واردة في النصوص والمقطوعات القصيرة، الأمر الذي يجعل من ذائقة المتلقي العادي تميل إلى الوقوع في شبهة الالتباس والتجنيس المشكك لحساب الشكلين معا، وبطريقة مضطردة منعكسة أيضا.

ثمة بالطبع ما يؤشر على تفاصيل أخرى لجهة الفروق من خلال تعميق النظر في ما وراء النصوص، ومقاربة البنية الدلالية والإيحائية بالعودة إلى النصوص الكلية. لكن هذا الاختلاف سيطرح أسئلة أخرى؛ فالبحث عن الاختلاف في الشكلين، سينطوي على طريقة تختبر فروق الشكلين في هامش ضيق، كما أنه سيقع إزاء بعض الإشكالات التي تسمح بتمدد كل من الشكلين تجاه الآخر؛ على خلفية غياب التعريفات

الجامعة المانعة لا سيما في تعريف الشعر، وينسحب ذلك على تعريف السرد أيضا!؟

وهكذا، ربما كانت تيمة الموقف والحالة هي القاسم المشترك في النصوص القصيرة لقصيدة النثر ونماذج القصة القصيرة جدا. لكن الحديث عن مفهوم الموقف والحالة سيتجاوز بنا قصيدة النثر إلى سؤال الشعر من حيث هو شعر، أي من حيث كونه حالة تعبير تقوم أصلا على ضغط النص مهما طال في علاقات خيالية تجعل من نسيج الكلمات صفة للشعرية، كمعمار يقوم على قابلية التيمة السماعية والقرائية التي تجعل من النص الشعري يتجدد تجددا لحظيا أثناء القراءة والسماع بصورة لا متناهية، ليس لمجرد كونه أثرا فنيا فحسب، بل أيضا لكونه يمتلك تلك القدرة الخاصة على صناعة الدهشة.. عبر تكثيف الطاقة الإيحائية والسحرية التي تتولد من علاقة الكلمات ببعضها، عند إعادة إيجادها في عالم خاص لا يمكن الاستمتاع به إلا حين تتم استعادة قراءته وسماعه مرات ومرات.

وعلى الرغم من هذه الشعرية العالية التي تنطوي عليها تجربة القصة القصيرة جدا، إلا أنه ربما كان السبب أيضا فيما يمنح تلك الحالة والموقف في القصة القصيرة جدا جدوى شرعيتها؛ فكلما طال السرد في النص.. اتضح المعنى الفني بصورة تصبح فيها قابلية القراءة والاستمتاع محدودة جدا، لمرة أو مرتين أو حتى ثلاث مرات على الأكثر. أي أن هناك علاقة مضطردة منعكسة بين طول النص السردي من ناحية، ووضوح معناه من ناحية أخرى.

لكن حين تنحو القصة القصيرة جدا على عكس ما يجعل معنى السرد واضحا، أي حين تنحو للقصر الشديد.. فهي تلجأ بالضرورة للتكثيف والضغط والتقشف في الكلمات، وهنا تقترب من منطقة الشعر، لا سيما في نموذج قصيدة النثر.

هكذا نجد أنفسنا أمام (قناع جانوس) عند الغوص عميقا في حيثيات التقاطع بين كل من القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر. فثمة وجهان للتشابه يحيل كل واحد منهما على الآخر تماما كوجه الإله جانوس في الأسطورة الرومانية. ولعل الأمر الذي يفرضه هذا التقاطع بين الشكلين على مستوى القصر ومحدودية الكلمات، سيقتصر بالضرورة على بعض نماذج قصيدة النثر، أي تلك التي تتشكل في مقطوعات صغيرة يصعب التفريق بينها عند ذلك.. وبين القصة القصيرة جدا.

وبالعودة إلى النموذجين، ربما وجدنا فروقاً أخرى للخصائص النوعية تظهر على نحو ما، في سياق ذلك التشابه كعلامات على إمكانية وجود بذرة الأصل النوعي لكل من الجنسين. أي بين الواقع كفضاء للسرد، وبين الخيال كفضاء للشعر على مستوى البصمة الأولى لكل من الشكلين، كما بين صيغ الفعل بالنسبة للسرد، وصيغ الإنشاء بخصوص الشعر. ففي نهايات نصوص الشاعر وديع سعادة نجد سيادة للإنشاء في بنية الجملة بطريقة تقارب التلخيص في المعنى: (المكان يؤثث نفسه) (اليابس يقطع) (الذكرى ثلج لا يضمن الوقوف فوقه طويلا).. فيما نجد نهايات نصوص فاطمة السنوسي حضورا للأفعال كدوال على ما يمكن أن يكون بمثابة خاتمة درامية للنص: (ضاعت مني بوابة الخروج) (فأعطيته المرآة) (صار في الدنيا مريضان). كذلك سنجد ثمة حضور للواقع الذي هو فضاء السرد في نهايات نصوص فاطمة السنوسي، على حين أننا نجد حضورا قويا

للصورة الخيالية والتجريدية في نهايات نصوص وديع سعادة.

هكذا، ربما كانت إشكالية التجنيس بين القصة القصيرة جدا وبعض نماذج قصيدة النثر تقع في ذلك الحيز الذي يسمح به الشعر لناحية انفتاح تعريفه، الذي يتسع لمستويات أخرى من الكتابة الإبداعية كالقصة القصيرة جدا، دون أن يعني ذلك غيابا مطلقا للخصائص النوعية الأولى لكل من الشكلين؛ ودون أن يكون تعبيرا عن ما يسمى عند بعض النقاد بالنص المفتوح.

القصة القصيرة جدا في ضوء النقد

■ محمود العزازمة - الأردن



الميلاد والنشأة

يعدُّ أرنست همنجواي(٣) أول من أطلق مصطلح «القصة القصيرة جداً» على إحدى قصصه عام ١٩٢٥م، إذ كتب قصة قصيرة جدا تتألف من ست كلمات فقط، هي: **«للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قط»**، وكان يعدها أعظم ما كتب في تاريخه الإبداعي. وكان صدور كتاب انفعالات للفرنسية (ناتالي ساروت)(٤) عام ١٩٣٨م، فاتحةُ أولى أثارت الجدل حول فنٍّ سرديٍّ جديد أقرب ما يكون إلى فن القصة القصيرة، وأول ترجمة عربية للكتاب كانت على يد الباحث المصري فتحي العشري عام ١٩٧١م. ثمّ تناوبت الدراسات والمقالات التي تتناول القصة القصيرة جداً على تسمية كتاب «انفعالات» لنتالي ساروت بالقصص القصيرة جداً. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى مترجم كتاب «انفعالات» الذي وضع عنوان الكتاب «قصص قصيرة جداً».

ويرى الناقد العراقي نجاح الجبيلي أنّ الكاتبة الفرنسية ساروت لم تقصد أن يكون كتابها قصصا قصيرة جدا، إذ لم يتبلور هذا الصنف حينذاك في الغرب، ولم يكن معروفاً في التراث القصصي الفرنسي، بل إن الكتاب حين انتشر في الغرب كان يطلق عليه مسميات عديدة.. مثل «القصة الومضة» و«القصة الصدمة» وغيرهما، ما يؤكد أن «انفعالات» ليست قصصاً قصيرة جداً. ويذهب الكاتب نهاد التكرلي إلى تسمية «انفعالات» بـ الرواية في قوله: «كذلك نتالي ساروت التي يعود تاريخ روايتها (انتحاءات) إلى عام ١٩٣٨م»(٥).

ويرى الناقد نجم عبدالله كاظم أن القصة القصيرة جدا أول ما تتسم به صفة القِصَر.. بما يعني اختلافها عن الرواية في البعد الذي أطلق عليه أرسطو الحجم، وإن كان القصر ليس عاملاً رئيساً في تحديد هذا المصطلح.

وأطلق القاص المصري يوسف الشاروني على بعض قصصه تعبير «قصص في دقائق»، بمعنى أن قصصه هذه أكثر قصراً من القصص القصيرة الاعتيادية، وبالتالي فهي لا تحتاج إلا إلى وقت قصير لقراءتها(٦). ومن قصصه: «العشاق الخمسة» عام ١٩٥٤م، و«رسالة إلى امرأة» عام ١٩٦٠م، و«الزحام» عام ١٩٦٩م،

و«الكراسي الموسيقية» وغيرها.

ويورد الناقد العراقي هيثم بهنام بردى في مقالة له بعنوان: «قصاصون سريان: نكتب على موقد النار» أن القاص العراقي نوئيل رسام هو أول من أطلق مصطلح قصة قصيرة جدا عام ١٩٣٠م على بعض قصصه التي نشرها في مجلة «البلاد» العراقية.

أما تجربة القاص اللبناني توفيق يوسف عواد، فتشير إلى أنه أصدر مجموعته القصصية «العذارى» عام ١٩٤٤م، وضمت قصصا قصيرة جدا، غير أنه أطلق عليها اسم: «حكايات».

ويرجع الناقد باسم عبدالحميد حمودي بداية ظهور هذا الفن إلى بداية الأربعينيات من القرن الماضي، إذ نُشرت قصص قصيرة جدا، ثم تلاحقت التجارب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتي الستينيات والسبعينيات، ويذكر أن بثينة الناصري من العراق، نشرت مجموعتها (حدوة حصان) الصادرة عام ١٩٧٤م، وأطلقت على إحدى قصصها اسم: «قصة قصيرة جدا». ثمّ نَشَرَ القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته «القطار الليلي» الصادرة عام ١٩٧٥م، ثم تلاه عبدالرحمن مجيد الربيعي، ثمّ جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم أحمد.

أما الناقد حسين علي محمد؛ فيردُّ القصة القصيرة جدا إلى أصول تراثية، ويرى ظهور هذا الفن تطويراً لفن الخبر في التراث العربي القديم؛ وبخاصة تلك الأخبار التي كانت تجمع بين السخرية والمُفارقة، ومنها ما جاء في كتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي، ويذكر عددا من الأمثلة ومنها هذا النموذج:

«حُكي أن أحمقيْنِ اصطحبا في طريق، فقال أحدهما للآخر: تعالَ نتمنَّ على الله، فإنَّ الطريقَ تُقطعُ بالحديث.

فقال أحدُهما: أنا أتمنّى قطائع غنم أنتفعُ بلبنِها ولحمها وصوفِها.

وقال الآخر: أنا أتمنّى قطائعَ ذئابٍ أرسلُها على غَنمِكَ حتى لا تتركَ منها شيئاً..

قال: ويحكَ! أهذا من حقِّ الصحبةِ وحُرمة العشرةِ؟!

فتصايَحا، وتَخَاصَما، واشتدّت الخصومةُ بينهما حتى تماسكا بالأطواق، ثمَّ تراضَيَا على أنَّ أولَ منْ يطلعُ عليهما يكونُ حكَماً بينَهما، فطلع عليهما شيخٌ بحمارٍ عليهِ زقَّانِ منْ عسل، فحدّثاه بحديثِهما، فنزل بالزِّقّين وفتحهما حتى سال العسل على التراب، وقال: صَبَّ اللهُ دمي مثلَ هذا العسلِ إنْ لمْ تكونا أحمقين!».

ويرى أن هذا الفن ظهر بعد سقوط الأيديولوجيات الكبرى، ليعبر عن الإنسان العربي العادي (الذي كان يعبر عنه الخبر في التراث)، ويؤكد على القيم الإنسانية التي تنطوي عليها الكتابة الصادقة، التي تتشوق للعدل والحرية، وتنحاز إلى المظلومين والهامشيين، وتحاول أن تغمس مدادها في جراح مجتمعها لتكشف عن الأدواء السياسية والاجتماعية التي تستشري، وتصور الهامشيين الذين آن لهم أن ينتصفوا في شعرية شفيفة، أو سخرية مُخادعة تستطيع أن تنجو بهما دائماً من القمع والمصادرة.

المصطلح

يتمحور مصطلح القصة القصيرة جدا حول مفهوم القصر؛ القصة تؤكد أسماء كثيرة مثل:

أقصوصة، ومضة، حكاية، شذرة، مشهد، لقطة، ثم يتبعها كلمة (قصيرة). ويبدو أنّ القصر والسرعة، هما سمتا هذا العصر، وعليه يمكن أن ينعكس الأمر على القول السردي. كما أن الأدب نفسه وعبر تاريخه الطويل، كان ولا يزال في صراع دائم مع الأشكال والأنواع والقوالب والإطارات، بغية تجديد نفسه وتحسين أدائه. ويمكن ملاحظة أن القصة القصيرة جدا تعتني أكثر من غيرها من أشكال الأدب بـ: التكثيف، والقصر، والإيجاز، والحذف، والإضمار والإيحاء، والتناص، والتخريف الأسطوري، والمفارقة، والأسلبة، والباروديا، والسخرية والفانطاستيك وتشغيل المستنسخات، واستخدام التوتر الدرامي، وتراكب الجمل، والإدهاش، والانزياح والجرأة والتشويق، والتلغيز، والشاعرية، والقصصية، وتخييب أفق انتظار القارئ، والتفنن في التلوين الترقيمي.

وربما هذه الأشكال تبدو أكثر قدرة على تحديد جنس القصة القصيرة جدا، ذلك أنه من الصعب أن تظهر في أي جنس أدبي آخر بذات الوضوح كما في القصة القصيرة جدا.

موقف النقد

يرى الناقد جميل حمداوي أن مواقف النقاد من القصة القصيرة جدا انحصرت في ثلاثة مواقف مختلفة، وهي ذات المواقف التي أفرزها الشعر التفعيلي، ثم قصيدة النثر، بل يفرضها كل مولود أدبي جديد وحداثي؛ ما يترتب عن ذلك ظهور مواقف محافظة تدافع عن الأصالة وتتخوف من كل ما هو حداثي وتجريبي جديد، ومواقف النقاد الحداثيين الذين يرحبون بكل الكتابات الثورية الجديدة التي تنزع نحو التغيير والتجريب والإبداع والتمرد على كل ما هو ثابت، ومواقف متحفظة في آرائها وقراراتها التقويمية، تشبه مواقف فرقة المرجئة في علم الكلام العربي القديم، تترقب نتائج هذا الجنس الأدبي الجديد، وكيف سيستوي في الساحة الثقافية العربية، وماذا سينتج عن ظهوره من ردود فعل، ولا تطرح رأيها بصراحة إلا بعد أن يتمكن هذا الجنس من فرض وجوده، ويتمكن من إثبات نفسه داخل أرضية الأجناس الأدبية وحقل الإبداع والنقد.

ويرى الناقد جميل حمداوي أن هناك من يرفض فن القصة القصيرة جدا، ولا يعترف بمشروعيته، لأنه يعارض مقومات الجنس السردي بكل أنواعه وأنماطه، وهناك من يدافع عن هذا الفن الأدبي المستحدث، تشجيعا وكتابة وتقريضا ونقدا وتقويما؛ قصد أن يحل هذا المولود في مكانه اللائق به بين كل الأجناس الأدبية الموجودة داخل شبكة نظرية الأدب. وهناك من يتريث ولا يريد أن يبدي رأيه بكل جرأة وشجاعة، وينتظر الفرصة المناسبة ليعلن رأيه بكل صراحة سلبا أو إيجابا.

ويؤكد الناقد حمداوي أنه يعترف بهذا الفن الأدبي الجديد ويعدّه مكسبا مهما لا غنى عنه، وأنه من إفرازات الحياة المعاصرة المعقدة التي تتسم بالسرعة والطابع التنافسي المادي والمعنوي من أجل تحقيق كينونة الإنسان وإثباتها بكل السبل الكفيلة لذلك. كما يؤكد على أن دراسات كثيرة انصبت على فن القصة القصيرة جدا، بالتعريف والدراسة والتقويم والتوجيه، ومن أهمها كتاب أحمد جاسم الحسين «القصة القصيرة جدا ١٩٩٧م»، وكتاب محمد محيي الدين مينو «فن القصة القصيرة، مقاربات أولى:٢٠٠٠م»، دون

نسيان الدراسات الأدبية القيمة التي تصدى لها كثير من الدارسين العرب، مثل حسن المودن في مقاله القيم: «شعرية القصة القصيرة جدا» المنشور في عدة مواقع رقمية الكترونية كدروب والفوانيس... ومحمد علي سعيد في دراسته «حول القصة القصيرة جدا»، وحسين علي محمد في «القصة القصيرة جدا، قراءة في التشكيل والرؤية»، وعدنان كنفاني في «القصة القصيرة جدا، إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح.. !»، ويوسف حطيني في «القصة القصيرة جدا عند زكريا تامر» وغير ذلك من الدراسات النقدية.

ويرى الناقد عبدالغني فوزي أن بنية القصة القصيرة جدا هي بنية غير ثابتة أو نمطية؛ وفي المقابل، فإنها زئبقية منفتحة على الشعر، والأساطير، وفن المقال؛ غير أن لكلٍّ منهجه في التكثيف والقصر. وعليه، فالقصة تأخذ من الشعر انزياحه لتصوبه تجاه مكونات سردية، فيحصل التبئير وتقضيم تلك المكونات. وهو ما يوجد المشهدية، في سبك حكائي يسعى لتقديم النواة عوض التجليات. كما أن شكلها البصري، وسرعتها الداخلية قد يخلقان مجانية منتظمة بخيط درامي متنامٍ، تبعا لعنف الحالة أو المشهد. إنه خيط درامي قد يفيض على القصة القصيرة جدا، ويسقط في ذاك البياض الذي لا يقال ليخبر، بل يمتد في أسفل؛ ليشد هذه القصة لنواة ما على قدرٍ كبير من الإماءة والإشارة الذكيتين.

وترى هيام عبدالهادي أن القصص القصيرة جدا قصص تميل إلى التجديد من خلال الجملة المكثفة، واللغة الشاعرية، وبذلك يمكن في بضعة أسطر قول ووصف ما يفرد له صفحات، عن طريق جمل قصيرة موحية دالة، تترك القارئ ليتصور، ويجول بخياله ويضع الكلام المسكوت عنه.

كما جرت مقاربة القصة القصيرة جدا بمفاهيم النقد الروائي، أو بمكونات القصة القصيرة، أو على ضوء مناهج نقدية تأويلية خارجية، كالمنهج النفسي، أو المنهج الاجتماعي، أو المنهج الفني، أو المنهج التأثري الانطباعي، أو يتسلحون بأدوات الشكلانية الروسية، أو بتقنيات النقد الجديد، كما لدى (ألان روب غرييه) و(جان ريكاردو)و(ميشيل بوتور)، أو الانطلاق من آليات البنيوية السردية كما عند (رولان بارت) و(فليب هامون)و(جوليا كريستيفا) أو (كلود بريموند) أو (جيرار جنيت)، فيشرع هؤلاء النقاد العرب المعاصرون -كما يرى الناقد جميل حمداوي- في الحديث عن القصة، من خلال التركيز على الأحداث والشخصيات، والفضاء المكاني والزماني، وبعد ذلك، ينتقلون إلى دراسة الخطاب بالتركيز على الراوي، والمنظور السردي، ودراسة الوصف والصيغة التعبيرية والتزمين السردي، كما هو الشأن مع الناقد التونسي عبدالدائم السلامي، الذي قارب قصص المبدعين المغربيين: عبدالله المتقي ومصطفى لغتيري، على ضوء المقاربة السردية في كتابه القيم «شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا»(٧).

وهناك في المقابل، دراسات نقدية حاولت مقاربة القصة القصيرة جدا بأدوات هذا الجنس الأدبي الجديد، وبمفاهيمه النظرية والتطبيقية كما هو حال كتاب: «القصة القصيرة جدا» لأحمد جاسم الحسين(٨)، وكتاب: «القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق» ليوسف حطيني(٩)،

وكتاب: «الماكرو تخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب» لعبد العاطي الزياني[١٠]، وكتابا «القصة القصيرة جدا بالمغرب»[١١]، و«خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي بطران» لجميل حمداوي[١٢].

ويطرح الناقد الحمداوي رؤية نقدية جديدة لمقاربة القصة القصيرة جدا، وقد سماها: «المقاربة الميكروسردية»؛ لكونها تتعامل مع المكونات الداخلية للقصة القصيرة جدا وشروطها الخارجية مع الانفتاح على مكونات الأجناس الأدبية الأخرى، وهي من الرؤى النقدية الرائدة والجديدة في حقل نقد القصة القصيرة جدا.

رواد القصة القصيرة جدا

من أهم رواد القصة القصيرة جدا: محمود شقير، وفاروق مواسي من فلسطين، وفخري قعوار من الأردن، وزكريا تامر، ومحمد الحاج صالح، وعزت السيد أحمد، وعدنان محمد، ونور الدين الهاشمي، وجمانة طه، وانتصار بعلة، ومحمد منصور، وإبراهيم خريط، وفوزية جمعة المرعي من سوريا. ومن المغرب حسن برطال وسعيد منتسب، وعبد الله المتقي، وفاطمة بوزيان. ومن تونس إبراهيم درغوثي. ومن السعودية جبير المليحان وفهد المصبح، ومن الأدباء الشباب: طاهر الزارعي، وعلي المجنوني، وشيمة الشمري، وخالد المرضي الغامدي، وحسن الشجرة، ومريم الحسن، وناصر الجاسم وغيرهم.

يرى القاص محمود شقير أنّ القصة القصيرة جداً ما تزال تتعرض إلى نوع من إنكار بعض النقاد لها، حيث يعتبرونها غريبة عن جنس القصة القصيرة، وبعضهم يعتبرها مجرد خواطر وجدانية، وآخرون يلحقونها بقصيدة النثر، وثمة من يعتبرها كتابة مجانية لا تفضي إلى شيء. والحال أن القصة القصيرة جداً عبر نماذجها السيئة، تشجع على توجيه الاتهامات لها، في حين أن الكثير من الكتابات التي توصف بأنها قصص قصيرة جداً.. تسقط في هوة الاتهامات التي يوجهها بعض النقاد. حيث تجد تسطيحاً، وتجد الغموض حيث انعدام شروط كتابة القصة القصيرة جداً، وأحياناً تجد أنك تقرأ مقالة مكثفة جداً لا قصة قصيرة جداً، أعتقد أن هنالك نماذج قليلة في الأدب العربي الحديث التي يمكن أن نطلق عليها اسم قصة قصيرة جداً، ففي القصة القصيرة جداً لا بد من توافر الحدث القصصي.. حتى وإن كان ومضة سريعة، لأنه من دون حدث.. لا يمكن أن تجد ما ترويه، وبذلك تفتقد منذ اللحظة الأولى أهم شرط من شروطها، كذلك ينبغي توفر عنصر التكثيف في اللغة، والاقتصاد الشديد فيها، وإلا لماذا نكتب قصة قصيرة جداً ما دمنا نرغب في الاستطراد، كما لا بد من قدر ما من الشاعرية التي تحقق ارتفاعاً ملموساً بالعنصر اللغوي أثناء القص. ولا بد من توافر عنصر المفارقة والإدهاش والنهاية المحكمة التي ينبغي لها أن تفاجئ القارئ.. وقد تصدمه. ويمكن للقصة القصيرة جداً أن تعكس هموم الإنسان العربي المعاصر، وأن تجسد أهم وأعمق اللحظات الإنسانية في حياته. ولكن علينا ألا نتوقع منها (بسبب القصر والكثافة) أن تقدم شرحاً مستفيضاً لمشكلات الواقع العربي[١٣].

ويبدو أن لجوء كتاب القصة إلى هذا الفن، ليس لأنها أقل طولا من القصة القصيرة الأم، بل لقيمتها الفنية أولا، ومهارة كاتبها ثانيا، ذلك أن القاص لا بد أن يتعامل بمهارة، وبطريقة البناء واختزال الحدث، والاشتغال على مساحة أقل لا

تحتمل المناورة من المفردات التي تؤدي إلى المعاني الكبيرة التي تختصر السرد، والقدرة على صناعة القصة بنجاح. وربما تكمن صعوبة هذا الفن في أن كاتبه يجب أن يعي حقيقة عناصره ومقوماته، ويدقق ما يكتبه كما يقول باشلار: «المؤلف يجب أن يكون قارئا متيقظا إلى أقصى حد».

ولا بدّ من ملاحظة أن النقد القصصي العربي يمر بخمول نسبي، قد يكون متأتيا من ظاهرة تأخر النقد عن اللحاق بالتجارب الإبداعية المتسارعة، كون النقد بطبيعته الفنية، يميل إلى التأمل والتأني في إطلاق الأحكام على الإبداع.

في الختام يمكن القول: إن القصة القصيرة جدا كائن زئبقي، يراوغ بين يدي المبدع في صراع مرير حتى يتمكن منه، غير أنها خطت في الوطن العربي خطوات مشجعة، وستشهد كغيرها من الأنماط الأدبية أجيالا عديدة في المستقبل، ولا بد أنها ستنتقل من مرحلة البدايات إلى مرحلة النضوج الفعلية، وتصل إلى مرحلة اكتشاف الذات والهوية.

---

(١) مقطع من قصيدة: ليس للمساء إخوة وديع سعادة- الأعمال الشعرية- طبعة دار النهضة العربية بيروت ٢٠٠٨م.

(٢) قصص قصيرة جدا: فاطمة السنوسي من كتاب «غابة صغيرة» (أنطلوجيا القصة القصيرة في السودان) إعداد وتحرير الشاعر السوداني نصار الحاج إصدار منشورات البيت وزارة الثقافة الجزائرية ٢٠٠٩م.

(٣) آرنست ميلر همنجواي، كاتب أمريكي، عاش بين (١٨٩٩ - ١٩٦١ م) يعد من أهم الروائيين وكتاب القصة الأمريكيين. لقب بـ «بابا». وغلبت عليه النظرة السوداوية للعالم في البداية، غير أنه عاد ليجدد أفكاره، فعمل على تمجيد القوة النفسية لعقل الإنسان في رواياته، غالبا ما تصور أعماله هذه القوة وهي تتحدى القوى الطبيعية الأخرى في صراع ثنائي، وفي طقس من العزلة والانطوائية. شارك في الحرب العالمية الأولى والثانية، إذ خدم على سفينة حربية أمريكية،كانت مهمتها إغراق الغواصات الألمانية، وحصل في كل من الحربين على أوسمة، وتأثر بأجواء الحرب ونقلها عبر إبداعاته السردية.

(٤) ناتالي ساروت،أديبة فرنسية، ولدت في بلدة (إيفانوفا) بروسيا، وبعد عامين من مولدها استقرّت في فرنسا، ونالت إجازة في الحقوق، ثم عملت بالمحاماة حتى عام ٩٣٨م، وهو العام الذي نشرت فيه مؤلّفها (انفعالات) الذي يحتوي (٢٤) قطعة أدبية.

(٥) نهاد التكرلي، الرواية الفرنسية الجديدة جـ١ الموسوعة الصغيرة ص١٦٦ دار الشؤون الثقافية ١٩٨٥م.

(٦) مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١٠/١١/١٩٨٨م، (القصة الواقعية القصيرة جداً، عن المصطلح والصورة التاريخية).

(٧) عبدالدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا (قصص عبدالله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، منشورات أجراس، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

(٨) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

(٩) يوسف الحطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

(١٠) عبدالعاطي الزياني: الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

(١١) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا بالمغرب، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

(١٢) جميل حمداوي: خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

(١٣) لقاء مع الكاتب محمود شقير، أعده الشاعر عمر أبو الهيجاء،جريدة الدستور الأردنية.

دراسة في..

التجربة القصصية الجديدة في المغرب

■ عبدالرحيم الخصار*



لقد تحوّل المغرب اليوم إلى واحد من أبرز البلدان العربية في كتابة القصة القصيرة؛ فبرز في هذا المجال عدد من الكتّاب عبر مختلف الأجيال، مثل: ابراهيم بوعلو، وعبد الجبار السحيمي، وعبدالمجيد بنجلون، وخناثة بنونة، ومحمد زفزاف، وإدريس الخوري، ومحمد شكري، ومحمد عزالدين التازي، وأحمد المديني، وأبو يوسف طه، وأحمد بوزفور، وليلى أبو زيد، ومحمد صوف، والميلودي شغموم، وعبدالحميد الغرباوي، ومحمد الدغومي، والأمين الخمليشي، وربيعة ريحان، ولطيفة باقا، وعبد الله المتقي، وحسن إغلان، ومليكة نجيب، وعز الدين الماعزي، وحسن رياض، وأنيس الرافعي، وحسن البقالي وغيرهم.

بدأت البوادر الأولى للقصة المغربية في ثلاثينيات القرن الماضي، لكنها لم تتشكل كجنس أدبي مكتمل الملامح إلا في الستينيات، وجرت في المراحل اللاحقة تحولات عديدة لأسباب تاريخية واجتماعية وثقافية.

وسأقف في هذه الدراسة عند أربعة أعمال قصصية للجيل الجديد، لنكتشف من خلالها العديد من التقنيات السردية الحديثة، التي تجسد تغيرا على مستوى البناء، كما سنكتشف أيضا التحولات التي لحقت المضامين.

-١-

«هذه ليلتي» لفاطمة بوزيان حين يصبح الإنترنت بطلا للنص



كان إميل سيوران متطرفا في رأيه إلى حد بعيد، إذ يَعُدّ الأدب هو النثر فقط. ونحن إذ نقرأ عددا من الروائع النثرية

التي أبدعها القاصون والروائيون، نفهم بشكل أو بآخر، تعامل سيوران على الشعر.

بـدأت الكاتبـة المغربيـة فاطمـة بوزيان مشوارها الإبداعي قبل عشر سنوات، بكتابة الشعر، لكنها أدركت أن هـذه النصوص قد لا تصنع أدبا حقيقيا، ولعلها أيضا فهمت، وبعمق، مقولة أندريه جيد: «لا يمكن أن نخلق أدبا جيدا بعواطف طيبة». لذا لجأت إلى النثر مسلحة بترسانة من تقنيات الكتابة السردية الحديثة، وسيتضح ذلك في مجموعتها الأولى «همس النوايا»، ليتجسد بشكل أوضح في مجموعتها الجديدة «هذه ليلتي».

يتجانس عنوان المجموعة جناسا تاما مع عنوان واحدة من روائع الطرب العربي، ولربما أرادت الكاتبة أن تكون لها ليلتها الخاصة، ليلة واحدة من ليالي شهرزاد، ليلة للحكي.

في نصها الأول «أسـرار» – وهو أحد أهم نصوص المجموعة وأقواها – تلعب الكاتبة بعامل الزمن بحرفية واضحة مستفيدة من تقنيات الرواية الحديثة.

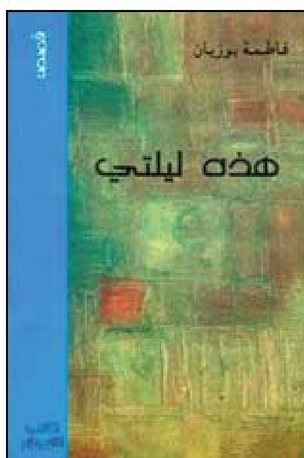
يطرح النص أزمة الصراع بين ثقافتين مختلفتين، ثقافة أب الساردة المنحدر من جبال الريف المغربي المحافظ، وثقافة «خوليو» الفتى الإسباني المتحرر الذي سيسلم محبوبته الريفية الصغيرة رسالة حب أمام والدها، وحين كان الأب «يقيم الدنيا ويقعدها» احتجاجا على هذه «الجريمة»، كان خوليو هو الآخر يحتج على «الجريمة المضادة» التي ارتكبها الأب: «هذا الرجل مزق قلبي، انتهك أسراري، وألقى بها في القمامة». هذا ما قاله خوليو لمديرة الكوليخيو، بينما كان الأب يصرخ في وجه ابنته، ويذكرها بما فعله فرانكو بالمغاربة، وبما سببه الأسبان للزعيم الخطابي من متاعب، وسيكون صعبا عليها أن تقنعه بأن خوليو –كرمز للجيل الجديد– كان يحب الخطابي، ويعشق لوركا الذي قتل بسبب موقفه من الاستعمار. لوركا الذي ستستدعي الكاتبة في نصها واحدا من أجمل وأشهر مقاطعه الشعرية:

بسبب هواك

تعذبني الأنسام وقلبي

تؤلمني قبعتي.

يقف النص أيضا عند إشكال نفسي آخر: الرجل الذي في البيت والرجل الذي في القلب: «أحب الرجل الحزين الصامت... لتكن صامتا يا خوليو كي أحبك أكثر. أنا لا أحب هذا الرجل الذي يزعمون أنه رجلي، أنا لا أعرفه.. لا أعرف أعماقه، لأنه يتكلم قبل الأكل وبعد الأكل، قبل النوم وبعد النوم، قبل أن أتكلم وبعد ألا أتكلم جالسا أو مستلقيا كان... وأنا أصمت أصمت...».



في نص «عـادي» يحضر نموذج الرجل العربي الذي يتباهى بتعدد عشيقاته، والذي

يتفنن في سرد مغامراته، والذي يرى الجنس ضرورة بيولوجية، بينما يريد في المقابل أن يتزوج امرأة «صالحة» لم يقربها أحد من قبل. يحضر هذا النموذج أيضا -لكن بجلباب آخر- في نص «هذه ليلتي» حيث الأب يمجد المغنية فريدة الحسيمية في الحفلات، بينما يستعيذ منها أمام الفقيه.

يبدو أن فاطمة بوزيان تجهد نفسها كثيرا في البحث عن صيغ سردية جديدة، لذلك ستتولد في نصها «الازدحامولوجي» شخصية قصصية لم نألفها من قبل، شخصية تعاني من تسرب شخصيات أخرى إليها، ومن تسربها هي أيضا إلى تلك الشخصيات.

تراهن الكاتبة في مجموعتها الجديدة على رهان التحديث، لكن وفق معايير واقعية وموضوعية تفرضها طبيعة تفكيرها وطريقة حياتها، فمعظم كتاب الجيل الجديد يستفيدون من التقنيات الحديثة في التواصل، وفي قراءة المتون الأدبية، ومتابعة الحركة الثقافية في مختلف بقاع العالم، لذلك سنجد المجموعة القصصية «هذه ليلتي» حافلة بعدد من التيمات الجديدة، إذ تحاول مختلف النصوص أن ترصد بأشكال متنوعة المفارقات الاجتماعية، والتحولات العاطفية في عصر المحمولات، والفضائيات والإنترنت.

الحقل الدلالي للإنترنت يغطي مساحة هائلة من معجم المجموعة: «بريد إلكتروني- لوجيسييل- إيميل صادر- إيميل وارد- غوغل - ويب - ماكروسوفت - تسجيل الدخول - تسجيل الخروج - impossible d afficher la page - الكونيكسيون - إعادة البحث - تحميل - أنتيفيروس».

بل إن بعض النصوص تماهت في بنائها وتركيبها مع خصائص إنترنتية محضة، لذلك.. سيحس القارئ أن الإنترنت هو أحد أهم شخصيات المجموعة، إن لم يكن بالفعل يحتل مكانة البطل.

على مستوى البناء، كانت بوزيان موفقة إلى حد كبير في تشكيل النصوص بطريقة غير نمطية وتقليدية، متوخية بذلك ممارسة تجريب متوازن - على حد تعبير الباحث محمد المعادي - إذ في كل نص أكثر من حكاية، وأكثر من عنوان، وجنوح واضح إلى الخلط بين البدايات والنهايات. نلمس أيضا ذلك التوظيف المحكم لتقنيات أخرى كالتشذر، والتمفصل، والإستدعاء، والتناص، والتبئير، واللقطة، والبناء الحلزوني والشجري، إضافة إلى توزيع النص عبر فقرات غير منسجمة زمنيا ومكانيا.

ثمة أيضا نحت لكلمات وتراكيب جديدة: «يستولجني إلى قلبه كأنه رابط الكتروني - الازدحامولوجي - شعرت وأنا أرفعني من الأريكة أن ليس في سواي خفيفة جدا... »

أريد أن أشير في نهاية حديثي عن تجربة فاطمة بوزيان، إلى أن الحركة القصصية النسائية في المغرب تعرف حركة أقوى بكثير من مثيلتها الشعرية، فإذا كنا نجد الجواب صعبا حين نطرح سؤالا عن مدى حضور الشاعرات المغربيات، نجد في المقابل أجوبة كثيرة حين

نطرح نفس السؤال بخصوص القاصات، ويكفي هنا أن نستحضر أسماء من عيار زهرة زيراوي، ولطيفة باقا، وربيعة ريحان، وعائشة موقيظ، والراحلة مليكة مستظرف، ورجاء الطالبي، ومليكة نجيب، ولطيفة لبصير، وليلى الشافعي..، وأسماء أخرى ستنضم لعالم القصة مع مطلع الألفية الجديدة.

-٢-

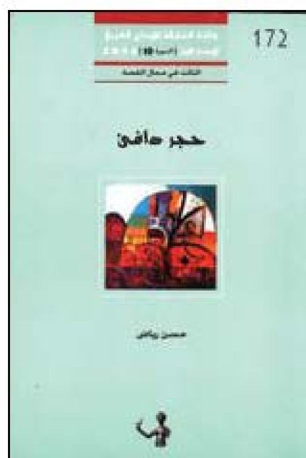
«حجر دافئ» لحسن رياض كاتب يهرب إلى الظل ليرى ما يحتمل في الضوء



يلجأ الكتاب المغاربة الجدد إلى التجريب كخيار أساسي في الكتابة السردية، غير أن فئة منهم ما تزال تحافظ على تقاليد الكتابة القصصية بكافة عناصرها، حيث تحضر الحكاية كمملا للنص لا يمكن الاستعاضة عنه بلغة وتقنيات الكتابة، وهذا ما يراهن عليه القاص والروائي حسن رياض الذي سبق أن حظيت روايته الأولى «أوراق عبرية» أواسط التسعينيات بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، وإذا كانت هذه الرواية تبحث في تاريخ اليهود المغاربة بحس عميق مترفع عن النزعة العاطفية ونزعة الانتماء، فإن هذا العمق يحضر أيضا في المجموعة القصصية «حجر دافئ» التي حصلت على إحدى جوائز الشارقة- الإصدار الأول جنس القصة- لكن البحث هذه المرة لم يكن في التاريخ، وإنما في عيون الناس وواقعهم.

يقع الكتاب في (١٤٤) صفحة، ويتضمن (١٨) نصا، وباستثناء النصوص الثلاثة الأولى التي جاءت عناوينها مركبة من كلمتين «حجر دافئ – بقايا أثر- خط الرمل-»، جاءت بقية النصوص بعناوين مفردة «خواء- رغبة- عرق- مشروب- العمى – الغائب- أمومة- مطر- ذكرى- الرسول- ليل- الأنسة- وصايا – خجل».

يركز رياض على الوصول إلى عمق شخصياته انطلاقا من مظاهرها الخارجية، إنه يؤمن بأن الكائن مهما تفنن في إخفاء أسراره وعوالمه الداخلية، فإن أشياء قليلة تتسلل إلى الخارج لتفضح المخفي، وهذه الأشياء لا تلتقطها إلا عين روائي متمكن.



وهذه الطريقة في النظر إلى الحياة هي سلاح الكاتب، فهو لا يثخن النصوص بالتقنيات المستحدثة للكتابة السردية، ولا يتوخى هذا النوع من السبل من أجل تلميع النص، إنه يعتمد طريقة خاصة منتزعة من طريقة عيشه: الهدوء والتريث والهروب إلى

الظل.. لرؤية ما يعتمل في الضوء.

لا يكتب حسن رياض قصصا متسرعة هدفها الوحيد أن تصل إلى قارئ مفترض، ولا يحب أن يكون بطلا لمحكياته، إنه يتراجع إلى الخلف ليبقى شاهدا على ما يقع، فهو مفتون بالتأمل والنظر أكثر من افتتانه بالحكي.

حين تقرأ نصوصه تدرك أنها كتبت بنفس روائي، وهذه سمة تندر عند جيله، وتكاد تنعدم عند الجيل الذي لحقه، ويكفي أن نقف عند قصة «بقايا أثر»، وهي واحدة من أروع قصص المجموعة، حيث تتعاقب المشاهد في أمكنة مختلفة في بوخارست، رفقة إدريس الذي قضى سبع سنوات في روما، و«سيلفيا البلهاء» التي تغطي بحضورها اللافت مطلع النص وعمقه ونهايته، و«فيكتور» صديقها الطويل، والمهاجرين الروس والأتراك.

يمارس الكاتب مهمته الأثيرة عبر تركيز النظر على الشخصية التي تدخل دائرة الحكي فجأة.. وفي الغالب دون مبرر: «هو في حوالي الخمسين من عمره، كان طويل القامة، شعره كثيف، يعلو الشيب مقدمة رأسه»، هذا ما يقوله عن «فيكتور»، ويستطرد بعد مقطع سردي: «شفتاه ممتلئتان، لون بشرته أبيض... ».

ثم يعمد إلى المقارنة بين شخصيتين، حيث يستحضر - وهو على مقربة من سرير جدة سيلفيا- صورة جده المولع بجمع الأواني الصدئة، يطرح النص هنا - خصوصا إذا علمنا أن جدة سيلفيا كانت تهوى أيضا جمع الآلات المستعملة - إشكالية الرغبة المشتركة في الحفاظ على مكونات الذاكرة، مهما اختلفت مرجعياتها ومصادر تشكلها. هذه الرغبة في مراقبة الآخر، ومتابعة حركاته دون تدخل أو تأثير، يوازيها دائما احتشاد للجمل الواصفة، وهذا لا يظهر في النصوص الطويلة فحسب، بل حتى في نص قصير جدا مثل «الغائب»، حيث يكتفي السارد باستقبال رجل يطرق الباب بإلحاح، ويجلس مدة طويلة ينتظر والد السارد، ويتحدث بمفرده عن علاقته به، فاردا ذراعيه لنوستالجيا الأيام القديمة، ثم يستأذن للانصراف بعد أن طال انتظاره، دون أن يدرك الراوي ما إذا كان هذا الرجل قد نسي أن صديقه القديم الذي جاء يبحث عنه قد مات منذ فترة.

وطوال ثرثرة الضيف.. كان السارد لا يتجاوب معه، بل يكتفي بوصفه، وحين ينتهي من ذلك يغرق في وصف اللوحة التي توجد على مقربة من صورة والده المعلقة على الحائط، الصورة التي سيبقى الرجل بمفرده واقفا أمامها، وهو يخاطب صاحبها الميت بصوت واهن: «أنا سعيد، هل تذكرني؟ أنا سعيد».

يحاول الكاتب هنا أن يقنعنا بأن الشخصيات الغريبة قد توجد في أمكنة بعيدة ومتخيلة، ولكن الشخصيات الأكثر غرابة توجد دائما على مقربة منا.

في العديد من القصص، يتبدى رذاذ الأدب العالمي سيَّما الروسي، حيث الحوذي، والمعطف، والعربة، ووقع الحوافر، والضوء الخافت، والأرامل، والأشياء القديمة والمستعملة. وفي

نصه المميز «عرق» يبدو التأثر واضحا بعوالم فرانز كافكا، أو بوسيط آخر هو الأقرب للنص الكافكاوي، وأقصد تحديدا «اللجنة» لصنع الله إبراهيم، فالبطل عند حسن رياض هو الآخر يحمل ملفا منكمشا، ويطوف به في مؤسسة غريبة يعمل بها موظفون.. هم أقرب إلى الأشباح منهم إلى الإنسان العادي، حيث يتفننون في قتل الآخر عبر إهماله، والتراخي في التواصل معه، والعمل على تعكير مزاجه، وإبادة أحلامه، والتقليل من شأنه، ودفعه إلى الكآبة أو الجنون أو الانتحار.

فبعد سلسلة مملة من الانتقالات بين المكاتب، والدخول في حوارات روتينية متشابهة مع عدة موظفين، يجد الشاب -الباحث عن عمل- نفسه مثل ورقة منكمشة في سلة المهملات: «بعد ذلك اختفيا، وبقيت وحدي أمام اللوحة الطويلة الشبيهة بالخازوق، إلى أن ظهر الرجل النحيل الذي قادني إلى خارج البناية جائعا ومنهكا كقط عفن».

غير أن صاحب «حجر دافئ»، يملك من القدرة والبراعة ما يتيح له أن ينسج عمله السردي بشكل يمتح من المقروء، ويتجاوزه ليصنع عوالمه الخاصة، فثمة الكثير من الابتكار والإبداع ليس في بناء النصوص وتشكيل موضوعاتها فحسب، بل أيضا في العناية الفائقة باللغة وتوظيف جيد لمعجم أدبي رصين، يسمح بتشكيل جمل سردية تتسم بالتبلّر والتماسك.. من حيث الشكل، وسعة القدرة الإيحائية من حيث الدلالة.

-٣-

«تفاح الظل» لياسين عدنان
السرد البريء.. السرد الماكر



يلجأ ياسين عدنان إلى القصة كملاذ يحميه من عبء الشعر، من صرامته وتوتره ومزاجيته، من القلق الوجودي الذي يلازمه، والحزن الذي يغلّفه بشكل يكاد يكون أبديا، وإن يكن شفافا وخفيفا، وغير خال من المسحة الجمالية التي تجعله يتحول بالتدريج إلى شعور آخر.

من يتصفح قصص «تفاح الظل» الصادرة عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب، يكتشف ذلك. وستقوده مجموعة الأفعال والسلاسل السردية إلى خلاصة حاسمة، مفادها أن ياسين عدنان يغيّر خطته وعدّته و«أسلوبه»، حين يخرج من غرفة الشعر ويدخل إلى بهو السرد. لا يتحقق هذا التحول على المستوى الشكلي أو التقني للنصوص، بل على المستوى الأعمق، أقصد الدلالة والخلفيات المنتجة لها.

فإذا كان الهمّ الوجودي هو العمق الدلالي لمجموعة ياسين الشعرية، «رصيف القيامة»، الصادرة لدى «دار المدى»، فإن السخرية من الموجودات هي السمة الطاغية على قصص

«تفاح الظل».

يسخر ياسين من الجميع، بل يضع العالم برمته موضع سخرية. إنه في الجوهر يهزأ من الجدية التي تحوّل الكائن البشري إلى كائن آلي فاقد للشعور بذاته.. وبمحيطه على السواء.

ففي «فيصل العطار»، يسرد تفاصيل جزئية من حياة شخص يوجد شيء منه في كل كائن منا. لا يتوقف فيصل عن طرح الأسئلة، المهمة التافهة على السواء، وستقوده أسئلته إلى الهاوية. ففي وقت تحوّل أصدقاؤه من أطفال إلى أفراد «مهمين» في المجتمع، كان هو قد غادر المدرسة.. وظل يطرح أسئلته على جدرانها، ومنها الأسئلة الواضحة بغموض: «لماذا يموت الناس؟ ولماذا يركضون في الشوارع كالحمقى رغم أنهم جميعا سيموتون؟». ومنها الأسئلة الغامضة بوضوح: «ماذا تفعل الشمس في كبد السماء؟ وهل للسماء كبد حقا؟ إذاً كيف لم تشوَ بعد رغم أنها معرضة لنار الشمس الحامية منذ آلاف السنين؟».

يتحول فيصل العطار شيئا فشيئا من طفل نجيب إلى عاطل عن العمل، مهمته الوحيدة طرح الأسئلة. يكبر وتكبر معه أسئلته، فيركض مثقلاً بها في الشوارع.. إلى أن ينتهي نهاية هي الأخرى ساخرة وسوداء، إذ ستدهسه عجلات سيارة قديمة خاصة بنقل اللحوم. هذه السلسلة السردية الختامية التي يمكن تسميتها «موت



عبثي» يبررها الكاتب بملحق صغير.. يبيّن فيه أن الهدف من قتل الشخصية كان الرغبة في الخلاص من أسئلتها. خلاص فيصل اولاً، وخلاص الكاتب ثانياً، وخلاص القارئ ثالثاً.

تطرق المجموعة باب تيمات عدة، منها: الحب، والحلم، والجنس، والحنين، والتربية، والفن والفشل، لكن تناولها يأتي من منظار محدد: السخرية، العبث، وإلغاء المنطق في التنسيق بين الأفعال السردية.

يفترض الاشتغال على هذا النوع من المدلولات تغييرا واضحا لخريطة الدوال، لذا تتسم لغة ياسين بالخفة والابتعاد ما أمكن عن البلاغة، ويتسم البناء السردي بالمفارقات والانزياحات والعبث المقصود. ففي «عبدو المسعوف» مثلا يقسم ياسين عدنان النص إلى قسمين، ويقحم بينهما ما يسمّيه الاستراحة القصيرة، يتحدث من خلالها عن تاريخ الطوابع في المدن المغربية، وهذا ما لا علاقة له بتعاقبات الحكي. كأنما يريد أن يبرز لنا القطيعة بين شخصية «عبدو المسعوف» في القسم الأول.. وشخصيته الثانية في اللاحق.

إنه مكر السرد. ياسين عدنان مفتون بالحكي في نصوصه، سواء القصصية أو الشعرية. فإذا كان ساردا بريئا في الشعر.. فإنه في القصة سارد ماكر.

في مجموعتيه الشعريتين، «مانيكان»

و«رصيف القيامة»، يسرد ياسين حياته الحقيقية والمتخيلة أيضا، بشكل يجعلنا نتلقى حزنه ومشاعره الطفولية بكثير من الهدوء والتعاطف. لكنه في «تفاح الظل»، وفي مجموعته السابقة أيضا، «من يصدّق الرسائل؟» الصادرة لدى «دار ميريت»، يجعلنا نتلقف المحكي بكثير من التوتر والتشويق وانتظار النهاية وفق أفق جاهز، حتى إذا أحسسنا بالاطمئنان إلى حيله السردية، فاجأنا بنهاية غير متوقعة، قد تكون أحيانا باردة.. لكنها تجعلنا نضحك ونسخر حتى من أنفسنا، ومن طريقة تفكيرنا.

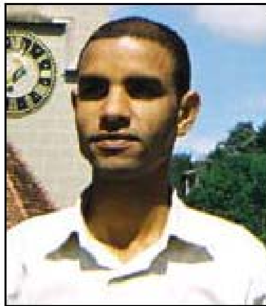
يبدو ذلك واضحا في «فيلم حلمي طويل» الذي لم يكن طويلا على الإطلاق. فما أن استغرق السارد في النوم، واستغرق معه القارئ أيضا متعقباً أحلامه الإيروتيكية اللذيذة وقصته مع حليمة، حتى استيقظ السارد في عزّ الحلم وفي عز السرد، مكسّرا أفق المتلقي، مخيّبا ظنه. فالقارئ كان ينتظر مع «البطل» عودة حليمة لتبدأ الحكاية المهمة، لكن خروج هذا «البطل» البعيد كليا عن البطولة من النوم ومن الحلم.. أعقبه خروج آخر جاء مباغتا ومبررا بطريقة ساخرة، أقصد الخروج من السرد: «وأنا تعبت من الانتظار فاستيقظت عرقانا... كان من الطبيعي أن أستيقظ في نهاية هذه القصة، فماذا يمكن كاتباً أن يفعل في نهاية قصة تحكي عن حلم.. سوى أن يستيقظ في الأخير. أما مدام حليمة- حبي الأول القديم- فتلك فعلاً قصة أخرى».

الخط العبثي الناظم الذي يسبك قصص المجموعة، سيجد القارئ مسوّغاته في النص الأخير «الصدمة والترويع»، الذي يحكي يوميات الحرب على العراق، التي ستحتشد فيها النصوص بشكل عبثي ساخر، حيث تشمل اليومية أحيانا مستجدات الحرب، وأحيانا مستملحة أو رسالة من صديق، أو أخباراً من مدير المدرسة، أو تصريحا باللهجة المصرية، أو إشهار قصد الزواج، أو نعياً في جريدة، أو نصاً من ملحمة قديمة.

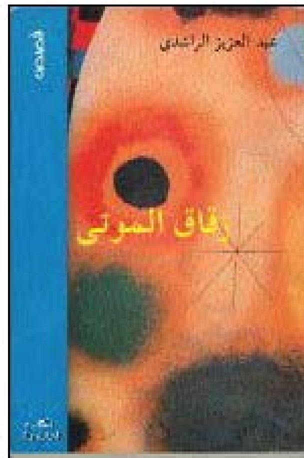
هكذا يضع ياسين عدنان نصا عبثيا ساخرا، منتزعا من نصوص متعددة ومتباينة، كأنه يخلص إلى أن الطريقة الأنسب لمواجهة هذا العالم العابث هي السخرية، حتى لو كانت سخرية سوداء وقاتلة.

-٤-

«زقاق الموتى» لعبد العزيز الراشدي
إشراق النص



يكتب عبدالعزيز الراشدي نصوصا عميقة ووازنة، وذلك راجع حسب اعتقادي -بصرف النظر عن موهبته وقراءاته الشاسعة- إلى تواجده بعيدا عن العالم، عن صخبه وضجيجه. ذلك أننا يجب أن نبتعد زمانيا ومكانيا عن التجربة التي عشناها بمسافة تتيح لنا رؤيتها بوضوح.. لذلك فالعمق غالبا هو البعد الأكثر ورودا في النصوص التي نصل من خلالها إلى



فرق واضح بين زمن الحدث وزمن السرد، الأمر يشبه تماما النظر في المرآة، فإذا كان وجهك لصيقا بالزجاج لن تستطيع رؤية شيء، بينما كلما ابتعدت نحو الوراء، تبدى لك جسدك أكثر وضوحا.

يقيم الراشدي بضواحي مدينة زاكورة جنوبي المغرب، وفي كتابه القصصي الصادر ضمن منشورات «مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب»، قرائن لفظية وبصرية تؤسس نوعا من التبلر مع كلمة «الجنوب»: فلوحة «خوان ميرو» التي شغلت دفتي الكتاب تحمل ألوانا دالة: الأصفر وما إليه كرمز للصحراء، والأزرق البعيد والعالي كدلالة على السماء الغامضة غموضا يحيل عليه خفوت البقعة الزرقاء التي تتوسط أعلى اللوحة، ويحضر اللون الرمادي كرمز للعزلة، بينما الأخضر الخفيف والقليل الذي يبدو أسفل اللوحة.. قد يكون معادلا لخفة الأخضر وندرته في تضاريس الصحراء. عنوان المجموعة «زقاق الموتى».. كُتب باللون الأصفر أيضا وخطوط اللوحة المتوزعة هنا وهناك تشبه ما يتركه عابرو الصحراء من تخطيطات على كثبانها. ولعناوين النصوص إحالات أكثر قوة ومباشرة لما أومي إليه: (ولائم الجنوب، وجع الرمال، عزلة الكائن)، معظم نصوص المجموعة طالعناها في المنابر الثقافية العربية: الآداب - المدى - القدس العربي - العلم..

يكتب عبدالعزيز الراشدي بلغة شعرية لا تخطئها العين، ويؤمن في الوقت ذاته إيمانا عميقا بالنثر، إنه حفيد إيميل سيوران الذي يرى أن تأسيس الأدب يعني تأليف النثر، لذلك سيضع إحدى مقولاته كعتبة لنص «مذكرات لوجع أليف».

يبدو «وجع الرمال» كأحد أعمق نصوص المجموعة، إذ يحكي فيه السارد، بتبئير خارجي، عن رجل «تدرب قلبه على البداوة»، فظل يمشي بلا توقف لأن «وجوده الأول علّمه أن البدوي الحق لا يستقر إلا حين يموت»، يبحث هذا الرجل عن شيء لا يعرفه الراوي «لن أقول إنه يخبّ في الرمل بحثا عن امرأة، المسألة أجدى بكثير، سوف أكذب إذا قلت إن الرجل يبحث عن مال أو تبر، وسأكون مفتعلا إذا قلت إنه يبحث عن فكرة. إنه يبحث وكفى»، لعله الرجل ذاته الذي نجده في معظم النصوص الأدبية العميقة لكبار الكتاب في شرق العالم وغربه، الرجل الذي يحمل في خرجه كل الاستفهامات الفلسفية والوجودية، ويحمل أيضا في يده كل مصابيح العالم ليرى حقيقة ذاته، وحقيقة ما يحيط بها، إنه «سدهارتا» الذي يبحث عن أثمان «الذات المكتملة» في رواية روحية لهرمان هيسه، هو أيضا ذلك الشاب الذي يستغرب من أشكال العالم وتمظهراته في رواية «العدو» لجيمس دروت، إنه حسين في «الضوء الأزرق» للبرغوثي.. حائرا مشتت الذهن أمام «بري» التركي الذي أدرك الهوة السحيقة، والمسافة المؤلمة بين «المعرفة»، و«فهم المعرفة» فيطلب من حسين أن يكون هو «السمكة» و«الشلال» الذي تسبح فيه هذه السمكة، محاولا تعليمه أن العقل يسبح في نفسه، تماما مثلما يحاول شيخ الزاوية في

نص «وجع الرمال» لعبد العزيز الراشدي، تعليم الرجل أنه لن يجد ما يبحث عنه خارج ذاته: «إن التيه ليس في الرمال والحر والريح، البدوي تائه على الدوام. التيه هنا في الداخل، وأشار إلى صدره، نحن التيه وإذا لم تجد ضالتك في صدرك فلن»، وستنتهي قصة الرجل بموته ميتة خاسرة وعبثية على كثيب رملي، دون أن يدرك شيئا مما أراد؛ ألم تقل سيدوري لجلجامش: «إلى أين تمضي يا جلجامش؟ إن الحياة التي تبغي لن تجد»؟

يطالعك وجه الأنثى من نص إلى آخر.. الأنثى البعيدة الغائبة والمنتظرة: «لكم أشتهي حدوثك المفاجئ: أسمع الطرقات، أفتح الباب فتنبثقني. أعانق بللك وأدعوك لكوب الشاي الساخن.. مازال حبك في ذهني طازجا كالفجيعة نفاذا كعطر.. مالحا كرغبة آثمة».

في نص خاص كتبه الراشدي بعد تجربة خاصة تبدو لك «إشراق» التي يحمل النص اسمها كعنوان، إشراق «الفتاة الساكنة الوديعة كماء مرتج يتصافى». يروي لي صاحب زقاق الموتى أنه كان يصغي إلى مقطوعة موسيقية مؤثرة، لعازف العود البارع نصير شمة، تفاعل معها بألم ولذة، واشتد تفاعله وارتجت حواسه حين ظهر اسم المعزوفة على الشاشة: «إشراق» ليظهر معه كل الماضي، وليحضر بالتالي شبح أنثاه، ذلك الحضور المشرق والمؤلم في الآن ذاته.

من غرائب الصدف أني كنت أقرأ المجموعة للمرة الثانية في إحدى ليالي يوليو، أردت أن أستريح قليلا، شغلت الجهاز الذي أمامي، فبدا لي نصير شمة يتوسط عازفي مجموعة «عيون لموسيقى الصالة»، كان الرجل يحني رأسه.. بينما الناي «لسان الريح» يقلب بنحيبه أوجاع الحاضرين ويقيس فراغاتهم. كانت آلة «تشيلو» التي يعزف عليها كمال عبدالمنعم تجهش ببكاء ذكوري يحيل على الرجل الوحيد، ثم تتعاقب الكمانات الرقيقة كدلالة على حضور الأنثى، وفجأة يتصاعد اللحن بشكل يوحي بالانبعاث، كانت إيقاعات رق عمرو حسين رمزا للزمن الذي تتعاقب لحظاته سراعا، وكانت كونترياص صلاح رجب بوصفها أكبر آلة تحيل على المكان الذي يتمدد ويبدو أكثر شساعة، بينما كان عود نصير شمة هو الذي يروي تفاصيل الحكاية. وسأصاب أنا الآخر بالدهشة.. وبما لا أستطيع تفسيره حين كتب على الشاشة اسم المقطوعة الموسيقية «إشراق»، كانت المعزوفة حقا تنتهي ببلوغ الإشراق ذروته- والإشراق مقام من مقامات التصوف- لم أبلغ ذلك المقام في تلك الليلة عقب ثلاث ساعات بعد منتصف الليل، ولكني بقيت مشتتا بين إشراقات أخرى: إشراق «المعزوفة» وإشراق «الأنثى» وإشراق «النص».

المصادر:

(١) هذه ليلتي»، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٢) حجر دافئ، حسن رياض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٣) تفاح الظل، ياسين عدنان، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٤) زقاق الموتى، عبدالعزيز الراشدي، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب ٢٠٠٤م.

* شاعر وكاتب من المغرب.

الطفل وتربية الحس الجمالي

■ أ.د. بركات محمد مراد *



تتعلق حاجات الطفل الأساسية شأنه شأن الكائن الحي في مدى إشباعه منذ مولده بحاجاته الأساسية، تلك التي تتركز حول الطعام والشراب، وتنظيم درجات الحرارة لطعامه وشرابه وبيئته في الحجرة الصغيرة حوله. كذلك تنظيم نشاطه ونومه وحمايته من كل ما يخل بهذا النظام أو يؤثر فيه. كل هذه الأمور تمثل أهمية كبيرة في مدى نمو الطفل وتفاعله المستمر مع البيئة المحيطة به، والعمل على تحقيق ثبات العمليات الحيوية الكيميائية وتوازنها، حيث يشبع بعد جوع، ويحرك أطرافه ويتحرك بسهولة وتناغم بعد أن كان يتحرك بطريقة عشوائية، يغلب عليها الطابع الكتلي Massive.

وإذا كانت الحاجات الأساسية تمثل هذه الأهمية، فإن الحاجات الاجتماعية تلعب دورا لا يقل أهمية عن الحاجات العضوية، فبفضل الحاجات الاجتماعية يستطيع الطفل إذا تشبعت إشباعا سليما أن يكوّن فكرته عن نفسه ثم عن الآخرين لأنه في بداية حياته ومراحله الأولى منذ ميلاده، لم يكن في مقدوره أن يفصل بين حاجاته وميوله ورغباته وحاجات الآخرين وميولهم ورغباتهم.

ومع استمرار النضج والنمو.. استطاع أن يكشف ذلك الحضن الاجتماعي المتمثل في الأسرة والأقارب والأصدقاء، ويصل من خلاله إلى مركز اجتماعي تتحدد فيه درجات معينة من الاتصال والوصال اللذين بفضلهما قد يصل الطفل إلى الأمن النفسي والطمأنينة، والإحساس بالانتماء Belongingness، وهو أيضا يسعى إلى أن يؤكد ذاته من خلال شبكة الاتصالات الاجتماعية، تلك التي تجعله متفاعلاً مع الجماعة، مستخدما لغتها مخاطرا معها خياليا، عندما ينسج لنفسه دورا مهما يراه

هو اعتمادا على وهمه وتصوره الجانح حينا.. ويتصوره دورا واقعيا فعالا مؤثرا.

وجدير بالذكر أن هذا الطفل الذي يحاول بشتى الأساليب الطفولية أن ينسلخ بفعل خياله وتصوراته عن ذاته، لا يملك إلا أن يتكيف مع عادات مَن حوله، وتقاليد المجتمع الذي يعيش بين جوانبه. لقد اهتمت الدراسات النفسية بهذه المرحلة اهتماما بالغا، وبضرورة العناية بها، ومحاوَلة الكشف عن الجوانب المعرفية بتلك التي ترتهن بقدراتها للطفل.. المعرفية العقلية واتجاهات الآباء نحو الأبناء وعملية التطبيع الاجتماعي Soualization Process التي تحدث في الأسرة، وأثر الثقافة بوجه عام على ما يتصل بنمو الطفل من المراحل على المستوى العضوي والتربوي.

ثم تتوالى مراحل النمو الأخرى من عمر الطفل. وعلينا هنا أن نشجعه على الملاحظة والنشاط وتوظيف الحواس في التقاط هذه المعطيات الحسية التي تحيط به.. في كل حركة أو إيقاع أو كلمة أو نغمة أو لون. ومن هنا، تأتي أهمية التربية الجمالية وتكوين الحس الجمالي في حياته.

وإذا كانت التربية الجمالية تنطلق من كون الانتماء إلى الجمال والبحث عنه، هو من جملة الانتماءات الفطرية لدى الإنسان (الانتماء للجماعة/الانتماء للمكان/ الانتماء للثقافة)، فقد أضحت ضرورة ملحة وحجر أساس في بناء شخصية الإنسان بناء سويا، مستمرا، متفاعلا. فالجمال.. هذا البعد العميق في شخصية الإنسان، برز منذ وجود الإنسان على وجه البسيطة، ولعل في تفاعله مع الطبيعة ومحاكاتها، واهتمامه بتطوير وتجديد مسكنه، وملبسه، وأدواته -كما تشي بذلك رسومات وتماثيل الحضارات القديمة- الدليل على فطرية الحس الجمالي عند الإنسان الذي ظل إما منتجا للجمال (مبدعا)، أو باحثا عنه (متلقيا/ متذوقا)، وإن بشكل غير واع، أحيانا بحكم وجوده في نطاقات، أو إتيانه لأفعال وممارسات يومية تتسم بجمالية ما. ولم يلبث الجمال أن اختار لنفسه علما قائما، اصطلح عليه بـ«علم الجمال» أو«الجماليات»، وقد ظل هذا العلم تابعا للفلسفة ردحا من الزمن، قبل أن يستقل بمباحثه ومفاهيمه. ورغم هذا التأطير العلمي لمفهوم الجمال، فإن الإحساس به أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها، على حد تعبير (جورج سانتيانا فيلسوف الفن والجمال)، ذلك أن اللحظة الجمالية - بوصفها عصية على القبض والتحليل المعرفيين، ولا يفضل منها غير تلك الانفعالات، والأحاسيس العائمة في مناطق الوجدان - وكل دراسة لها، إنما هي دراسة لنتائجها ارتباطا بموضوع ما (عمل فني).

تشكيل وعي الطفل جماليا

يظن بعض الناس أن المدرسة والمجتمع هما وحدهما المسؤولان عن التربية الثقافية، وعن التنشئة الجمالية، وعن تنمية القيم الإنسانية السامية. وأن العائلة لا تستطيع القيام بشيء في هذا الميدان، لأن واجبها الأول أن تهتم بغذاء هذا الطفل ولباسه ولعبه وتسلياته.. وواجبها ينحصر كذلك في توفير الصحة المتينة له قبل الذهاب إلى المدرسة، والتي ستتكفل بأمور الثقافة والجمال والتحضر والتمدن الإنساني.

والواقع يقول: إن العائلة هي التي يجب أن تبدأ بالتربية الثقافية، وبتنمية الحس الجمالي السامي، وإنها هي التي يمكنها زرع هذه البذرة العصرية وتنميتها بأسرع ما يمكن.. وعليها أن تستخدم مختلف الوسائل وأفضلها.. فالعائلة التي لا يقرأ الآباء فيها الكتب والصحف، ولا يتمتعون بالحس

الجمالي والذوق الرفيع في التعامل مع الأشياء، والناس الذين لا يشاهدون البرامج التلفزيونية المعنية بالثقافة والآداب.. ولا يهتمون بالمعارض الفنية على مختلف صنوفها.. ولا يزورون المتاحف.. بالتأكيد سيصعب عليهم أن يوفروا للطفل ثقافة راقية، وحسا جماليا عصريا، وستبقى مساعيهم بسبب عزوفهم عن الفعل الثقافي الحضاري مساعٍ زائفة لا تؤتي أكلها.

وعندما يتعلم الطفل القراءة، فإنه ينتقل إلى مرحلة تالية.. هي مرحلة اكتساب المعارف الجمالية بمفرده، أو بالاستعانة بغيره من أترابه، أو من الراشدين، حيث تحتل المدرسة ساعتها المقام اللائق في حياة الصبي الصغير. ولا شك أنه لم يعد للبيت والمدرسة وحدهما ينبوع معرفة الطفل والتلميذ والطالب. ولم يعد لهما مركز تربيتهم الوحيد، وتعليمهم في عصرنا الحاضر، الذي أخذت فيه مختلف المؤسسات الثقافية والتربوية والفنية تسهم في حسن تثقيفهم، وتوفير وسائل الترفيه والتسلية والمعرفة، والاضطلاع وتنمية الرغبة في الإبداع، في عصر تميز بطابع العلم التقني والإبداع الفني والجمالي، وبتعدد الاكتشافات في مختلف ميادين الحياة. وفيه تحقق حلم الإنسانية في غزو مجاهيل هذا الكون في كل المناحي.

ومن هنا، يعد تشكيل الوعي الجمالي لدى الطفل هدفا تربويا أساسيا تفضل عنه جهود تربوية كثيرة، ما يقلل من فاعليتها وإيجابيتها، ولا يتم تشكيل هذا الوعي من خلال الأسرة فقط -كأول وسط تربوي يتعامل معه الطفل - بل عبر الوسائل الثقافية والتعليمية والإعلامية التي عليها صياغة وعي الطفل بكل القيم الجمالية حوله.. كطاقة تدفع وتحرض ملكاته للعمل متناغمة، وعلى نحو متجدد دائما.

والطفل عامة خامة تحتوي الكثير من إمكانات التشكيل، وزوايا النظر المتنوعة التي تحرض ملكات الطفل، وتجعلها تتآزر بشكل يعالج كثيرا من شكوانا، أحادية النظرة في الطفل الذي لم يجد المناخ المناسب لتشكيل وعيه الجمالي. وتشكيل وعيه الجمالي يبدأ من تعلم الأطفال غاية؛ الأشكال كلغة مكثفة تحمل رسالة ذات مضمون.. وتستهدف غاية، فلغة الأشكال هي همزة الوصل بين الطفل وعالمه الخارجي المحيط به والمتفاعل معه، ويتوقف التفاعل على المهارة واستثمار هذه الأشكال واعتبارها قناة من خلالها يتحقق الاتصال بين أفراد المجتمع الإنساني.

وإذا كان الطفل لا يعي الشكل بالمفهوم الجمالي والاصطلاحي له، فإنه ينتبه لتشكل الصور أو العمل على تذوقها، وهي تلك الصور التي يتيحها له محيطه من خلال الكيفيات التي يمتلكها، وعلى الأسرة أن تستخدم الكيفيات الجمالية الخاصة به في تشكيلات منظمة.. يعنينا منها التشكيل الجمالي في اللون بصباغة أو تلوين لعبة معينة بألوان الفاكهة أو الورد.

وهناك قصة جديرة بالتسجيل، تساعد على تشكيل الوعي التشكيلي والجمالي للطفل وتدعيمه قدمها الفنان العالمي «جون كلي» لتلاميذه، معتقدا أن للخطوط والنقاط والملمس حياة، وأطلق «كلي» على القصة «فلنأخذ الخط إلى نزهة»! وعلى الرغم من بساطة القصة، فإنها تدعم وعي الطفل التشكيلي والجمالي بالحدث وتطوره وفعالياته. وتتحدر عبقرية «كلي» في اختياره للخط كبطل، تعمل ببساطة على تدعيم ملكة الملاحقة عند الأطفال، وعلى تحريك خيالهم التشكيلي ووعيهم بالعناصر والجزئيات، وذلك مع عدم تعارضه مع طبيعة وعيهم الجمالي، يحرض فيهم القدرة على تكوين الصورة ذات المعنى الرمزي الذي يعبر عن

شعورهم الإنساني. وفي الوقت نفسه تعلم الطفل في حال كونه نواة فنان إبداع أشكال، أو صور رمزية تمثل الشعور الإنساني.

الإدراك التشكيلي

رغم تعدد التعريفات المتداولة للوعي الجمالي أو الحس الجمالي، فإن التعريف الأقرب للشمول هو كونه إدراك حواس الطفل لوحدة العلاقات الشبكية بين الأشياء، بحيث يصبح الطفل قادرا على التذوق أو الشعور أو الانتباه إلى القيمة الجمالية أو الكيفية التشكيلية التي تتوحد في شيء ما، سواء أكان طبيعيا أو عاديا أو عملا فنيا، وهذا الوعي بما فيه من قيم جمالية وعلى نحو متجدد دائما.

وقد أثبتت الدراسات المهتمة بنمو الطفل وارتقائه المعرفي، خصوصا في السنة الأولى، أن هناك مجالات متعددة يرتقي الطفل من خلالها معرفيا مثل جانب الإدراك، وجانب المعلومات، وجانب التصنيف، وجانب الذاكرة، ويهمنا في الأساس هنا، جانب الإدراك.. إذ يكون الطفل قادرا على إدراك الموضوعات وبعض خصائصها كاللون والخطوط والأنغام وغيرها.

أهمية اللغة الفنية

إذا كانت اللغة المكتوبة والمنطوقة تساعد الطفل على التعبير عن الحس الجمالي والتشكيل الفني في مختلف مراحل نموه، فإن هناك عناصر أخرى مساندة للغة، تعد عناصر للتجسيد الفني؛ كالأصوات والألوان والأنغام والرسوم. وعلى هذا، فإن الإنسان لا يستعين بلغة الكلام وحدها، بل بلغة أخرى ليست كلامية بالمعنى المصطلح عليه، حيث تساعده هذه الأخيرة على التصوير بشكل أكثر دقة ووضوحا وتجسيدا. وإذا كانت اللغة اللفظية وعاء الفكر، فإن اللغة غير اللفظية تعد وعاء آخر له، إذ أتيح للإنسان بفضلها أن يفكر من خلال الأشكال والإشارات والأصوات والألوان والحركات.

والتجسيد الفني يتيح من جانب آخر للعمليات العقلية المعرفية الأخرى ان تقوم بدورها في استقبال الرسالة الاتصالية.. وفي فهمها، فالأطفال عند استماعهم أو مشاهدتهم أو قراءتهم لمضمون لفظي، تسانده الألوان أو الأضواء أو الحركات أو الرسوم.. يتذكرون «خبرات سابقة»، ويتخيلون «صورا جديدة مركبة»، فيكون إدراكهم، وبالتالي فهمهم أكثر دقة.

وإذا كان التجسيد الفني عملية لازمة في التوجه الاتصالي عموما، سواء كان للراشدين أو الأطفال، فإن لزومه للأطفال أشد، لأن حواسهم شديدة الاستجابة لعناصر التجسيد. لذا، عملت وسائل الاتصال الثقافي على تقديم المضمون لهم في أطباق من ذهب، فازدانت مطبوعاتهم وأفلامهم وبرامجهم بتلك العناصر. ولا تشكل عناصر التجسيد أدوات للإصلاح وإبراز المعاني فحسب، بل تشكل حوافز لإثارة انتباه الطفل واهتمامه، وخلق الاستمرار لديه في استقبال المضمون من خلال ما تضفيه من عناصر التشويق والجاذبية. ويعد جذب انتباه الطفل مسألة أساسية في عملية الاتصال الثقافي، لأنه يهيئ ذهنه لاستقبال الرسالة وتركيز طاقته العقلية، وإحلال تلك المادة في مركز شعوره مع إبعاده عن المؤثرات الجانبية. ولا شك أن التجسيد يتيح للطفل التوحد مع المواقف التي يحملها المضمون الاتصالي، دون أن يشعر بأنه يتلقى مواعظ وتوجيهات وإرشادات ثقيلة.. أو معلومات جافة، خصوصا وأن الطفل شديد النفرة من كل ما يقدم له على تلك الشاكلة، وإن استجاب لها فإن استجابته مؤقتة سرعان ما يتخلى عنها، وقد يتمرد عليها إذا واتته الفرصة.

أهمية وسائل الإعلام

ومن هنا تأتي أهمية أن تحتل الصحيفة مكانا بارزا في انطباعات الطفل، حتى الذي لا يعرف القراءة. وتجب قراءة الصحف والمجلات أمام الأطفال، وعلى ملأ منهم، بما تحمله من أخبار جميلة.. ومعارف خاصة وعامة، غريبة وطريفة. ويتم ذلك بشكل لا يحس الطفل فيه بأنه معنيٌّ بالقراءة، بل يجب أن تكون قراءة الآباء جهرية يسمع الطفل تفاصيلها دون التوجه المباشر إليه.

وفي مراحل أخرى متقدمة، يمكن أن تكون للمطبوعات المصورة دور مهم في حياة الطفل، وعلينا أن ندفعه إلى الاهتمام بها، والاشتراك بالمطبوعات الخاصة بالطفولة، واقتناء ما يناسبه منها.. فمحتوياتها من الصور والرسوم تسهم في رفع الحساسية الجمالية والمعرفية لديه بشكل تدريجي غير مباشر.. لكنه فعال.

أما الكتاب، فإنه يؤدي دورا آخر، إذ يتعرف الطفل إليه عن طريق القراءة المشتركة التي يجب ان تظل إحدى أهم اهتمامات الأسرة.. وفي البدء يكون القراء هم الآباء، ثم تنتقل المهمة إلى الأبناء.. وتساعد القراءة على توحيد الأذواق وتهذيبها، وعلى السمو بها جماليا وفنيا وخياليا، ومن ثم تعطيهم حسا نقديا ومعرفيا عميقا..

لا مفر إذاً من تنمية مهارة القراءة المستقلة بصوت صامت لدى الطفل عندما يكبر. ولكي يكون دور الكتاب كبيرا في تنمية الحس الجمالي.. يجب أن تعتمد مهمة الآباء على:

١. مراقبة الانتقاء الجمالي والأدبي لشكل الكتاب ومضمونه.

٢. تدريب الأطفال على القراءة والاستمتاع الجمالي بها..

٣. دفع الطفل إلى العناية بالكتاب والحفاظ عليه نظيفا ومتسقا مع غيره من الكتب. وفي هذا النوع من أنواع التربية الجمالية.. نوع من أنواع الارتقاء بالحس الفني والجمالي الذي يأتي عن طريق الاهتمام بالكتاب، وبتصنيفه ونظافته وحفظه، والمحافظة عليه وعلى محتواه وصوره.

كما أن للسينما دور آخر في مجال التربية المعرفية والفنية والجمالية، وهي تؤدي دورا مهماً في تنمية الحس الجمالي لدى الطفل. والسينما تعد في عصرنا الراهن من العوامل التربوية والثقافية إذا أُحسِن توظيفها للتربية بكل جوانبها، ويدخل هنا التلفزيون والفيديو، ليس فقط للأطفال، بل للشباب والبالغين، وذلك لاعتمادها على الصورة بكل مفرداتها الجمالية والفنية، لذلك يجب ان تكون الرقابة على كل ما تعرضه هذه الوسائل من صور، رقابة حقيقية، تربوية وفعالة، فالآثار السلبية لها كبيرة وفادحة إن لم تعالج في وقتها.

كما أن المسرح يمكن أن يلعب دورا في تكوين الحس الجمالي للأطفال، فجماليات المسرح المرافقة، وإضاءته وديكوراته وصفوفه المنتظمة كبير الأثر في الرقي بحسه الجمالي وتغذيته. كما أن للمتاحف ومعارض الفن شأنها هي الأخرى في الارتقاء بالحس الجمالي لدى الأطفال. إن زيارة الطفل للمتاحف وإطلاعه على مجموعاتها وروائع فن الرسم والنحت والتصوير والحفر والنقوش والفسيفساء والمنسوجات والمخطوطات والمسكوكات والحلي والفخار والخزف والزجاج والمعادن، تثير إعجابه بما أبدعته الأجيال المتعاقبة، ويشعر بالارتياح للجهود المبذولة في سبيل المحافظة على تلك الآثار المنقولة، والممتلكات الثقافية التي تشكل جزءاً مهماً من التراث الإنساني.

لطافة الحس الموسيقى (الدندنة والتغني)

ونضرب مثالا بالحس الموسيقى لدى الأطفال، فنجد الجانب الإيقاعي عنصراً أصيلاً في فن العربية الأول، ذلك الفن الذي اختص بالغنائية.. وكان الوزن والقافية أبرز العناصر النمطية في حده المعروف، لذا يصبح الإحساس الموسيقي ضرورة ليس فقط في تذوقه وتعليمه، ولكن أيضا في تنميته والتنبؤ به. ولأن الإيقاع سمة لصيقة بنفس الطفل، وأكثر تأثيرا في مشاعره، فإن الطفل غالبا ما يعبر عن انفعاله في صورة (حس حركية) كالتصفيق، والتنقير، أو التمايل والاهتزاز، بل كثيرا ما نلاحظه وهو يهمهم في لعبه الانفرادي، ويغني ويتفوه بكلمات مرتجلة، حتى قبل دخوله المدرسة.

وإذا افتقد الطفل هذا الحس الموسيقي افتقد الصلاحية لفن العربية الأول، ولعل في قصة الأصمعي (ابن رشيق، العمدة ج١/ ١٩٨) مع مؤدبه ما يدل على أنه كان وقتئذ مبتدئا، وأن مؤدبه لما لَحظهُ من افتقاده الأذن الموسيقية القادرة على ضبط النغم والتغني به، ألمح إليه أن تعلم العروض لا يغنيه، وصرفه عن صناعة الشعر إلى العلم بأدواته، فكان فقط (عالما شاعرا) وليس (شاعرا عالما). من هنا كان (التغني) مقود الموهبة، وأحد إرهاصات الطفل المترشح، وليس ذلك إلا لأن هذا الطفل لم يكتمل قاموسه اللغوي، وليس لديه خبرة معرفية، أو أدوات لفظية تنهض للتعبير عن ذاته.

لهذا تنهض الموسيقى لأداء هذه المهمة، فتعوض فقره اللغوي، دون حاجة إلى إدراك قدراته الإبداعية الأخرى، التي لا تظهر قبل الثانية عشرة، لأنها في هذه المرحلة تكون في خدمة نموه الجسمي والعقلي.. بحيث يمتصها ويستنفدها تماما. ولعل اعتماد الموهبة الشعرية على الموسيقى أكثر من الفنون الأخرى يرجع إلى أمرين:

أحدهما: أن النمو الموسيقي لا يعتمد كثيرا على النمو العقلي، فلا توجد علاقة مطردة بين العمرين الزمني والموسيقي، فقد يمتلك طفل في بداية نموه العقلي عبقرية موسيقية مبدعة، كما أن نمو هذه الموهبة قد يكون بقوة عوامل بيولوجية بخاصة، وقد لوحظ نمو هذه الموهبة بقوة فيما بين الثالثة والخامسة عشرة، وهي السن التي يتوقف فيها النمو البدني، ويكون هناك وقت كبير لنمو الملكات الذهنية.

وثانيهما: أن الموسيقى لا تستمد موضوعاتها من الطبيعة، ولا تعتمد على خبرة حياتية، لأن مصدرها وغناءها الرئيس يكمن في الفنان ذاته، وطبيعة الموسيقى المجردة أن تجعل مادتها بعيدة تماما عن عالم المحسوسات، وليس ثمة فن آخر يستمد مادة كلية من نفسه ولا يعتمد في نموه على الفنون الأخرى سوى الموسيقى.

والطفل حين يتعامل مع اللغة، أو يطالع صورة، أو يشاهد عملا مسرحيا، أو يتأمل تمثالا، أو يستمع إلى أغنية، فإنما يلجأ إلى وسائل تقرب له المعنى، بينما الموسيقى لا تحتاج إلى هذه الوسائل، لأنها تعطي اللب الباطني، والأصل الأول الذي يسبق كل صورة، بحيث يمكن القول إن الطفل يستطيع الاتصال باللون منفردا، أو بقطعة الحجر وحدها، أو بكلمة من كلمات اللغة، وهو في اتصاله بهذه الأشياء.. إنما يتعامل في الحقيقة مع مادة الأدب، ولكنه لا يستطيع أن يستمع إلى الصوت سابقا على دخوله البناء الموسيقي، فيرى فيه مادة هذا العمل ذاته، ذلك لأنه لا بد في كل عمل موسيقي من الإيقاع والانسجام الصوتي، ونظرا لاقتضاء الشعر هذه الخاصية، فإنه يعتمد على

الموسيقى.. لأنه أدخل في الشعر، وهو جزء منها في التعبير عن ذاته، وقديما قطع الجاحظ بأن الشعر وكتاب العروض من كتب الموسيقى.

الطفولة وعالم اللوحة الجمالي

من أين يبدأ الطفل في التعرف الجمالي على محيطه وبيئته؟

إنه يبدأ من اللحظة التي يشده فيها أي مؤثر جميل وفعال وجذاب، سواء كان سمعيا أو بصريا. وتبدأ حواسه بالتنبه والتأمل.. ثم محاولة التعرف على الكليات والعموميات، فالأجزاء أو العكس. المهم أن يبدأ المؤثر الجمالي فعله في حواس الطفل العليا، وبقدر ما يكون هذا المؤثر فعالا ومؤثرا وجميلا وممتعا، بقدر ما يلاقي في النفس الصدى الكبير والاستجابة المثلى.. مهما كان هذا الطفل صغيرا، ومهما كانت مدركاته العقلية محدودة وبسيطة.

كيف يقرأ الطفل الأثر الجمالي باللوحة وإلى أي مدى تثير انتباهه واهتمامه؟

وللإجابة على هذا لا بد من تمييز الخصائص التالية في الطفل:

أولا: الحركة.. إن الطفل تثيره الحركة، لذلك يتابع بشغف أفلام الكرتون المتحركة. والأثر الجمالي الحركي هو الذي سيكون فعالا في استخدامه لتنمية الذوق الجمالي. وتعد الصور والرسوم المتحركة أوعية تعبير ذات أهمية كبيرة بالنسبة للأطفال، فهم يعبرون عن أنفسهم بالرسوم منذ عمر مبكر، كما أنهم يستقبلون التعبير من خلالها، ويعنون بكثير من تفصيلاتها، وتنطبع في أذهانهم الصورة الذهنية الموحية، وتشير دراسات عديدة إلى أن الرسم أو الصورة أكثر اقناعا من الكلمة في كثير من الأحيان. لذا فإن وجود الصورة أو الرسم أدعى إلى الإقناع والتصديق. أما الحركات.. فهي عنصر آخر من عناصر الجاذبية والتشويق، وهي، فضلا عن ذلك تضفي على المواقف والأفكار أبعادا جديدة.

ويثار انتباه الأطفال بالحركات، ويريدون للأشياء أن تتحرك، فهم لا يطيلون التمعن في مشهد تلفازي يظهر فيه أسد واقف، إنهم في هذه الحالة يقولون اقفز.. تحرك.. إزأر.. ومن خلال المزج بين الرسوم والحركة ظهر نوع جديد من أفلام الأطفال، وهي الرسوم المتحركة التي تمتاز عن الأشكال السينمائية الأخرى، حيث يكون التجسيد الفني عبر هذه الأفلام يعتمد على إدخال الحياة في الصورة والرسوم الجامدة، وتشكيل عالم خيالي مثير، إضافة إلى أن ما توفره من جدة تجعل المواقف اعتيادية، خصوصا وأنها تلائم رغبات الأطفال، وتناسب طبيعة عملياتهم العقلية والانفعالية، إضافة إلى أنها قريبة من حيث بنائها الفني والنفسي، واعتمادها على الخيال والإثارة، تنقل الطفل من حالته الاعتيادية إلى حالة تتصف بالغرابة التي تشابه الحالة التي يخلقها اللعب إلى حد كبير.

ثانياً: العناصر الأساسية في اللوحة أو الرسم، سواء كانت بشرية أم حيوانية، فإنها تثير انتباهه واهتمامه.. وفي الغالب يستمتع بها أكثر بالأشكال الحيوانية، لأنها ليست تحت بصره.. ولا يراها إلا في الصور. لذلك يستمتع بها أكثر، لأنها بالنسبة له عملية اكتشاف لأشياء جديدة. وهذا في حد ذاته مفتاح جديد يمكن استخدامه في تنمية الحواس الجمالية عند الطفل، من خلال عرض النماذج الحيوانية الجيدة الرسم أو التصوير، لشد الانتباه عنده، والاهتمام فيما بعد بالجماليات الأخرى المرافقة، وغابات وأشجار وعمائر وتشكيلات طبيعية، من جبال وتلال وجداول وظلال. وهذا

مجال واسع من المجالات التي تسهم في تطوير خياله وتجعله في حالة استمتاع بصرية وتخيلية دائمة.

ثالثا: اللون.. لعنصر اللون أهمية كبيرة في اللوحة التي يراها الطفل، فكلما كانت أكثر إثارة وحرارة وتضادا، كلما اهتم بها ولفتت نظره. لذا نجد إقبالا من الأطفال على الأفلام ورسوم الكرتون الملونة بألوان صريحة وصارخة أكثر من الصور والرسوم الملونة بانسجام وهرمونية هادئة وشاعرية.. أي المعتمدة على التكامل وليس على التضاد الحاد.

وذهب بعض علماء النفس -خصوصا أولئك الذين ينحون منحى مدرسة التحليل النفسي- إلى تأكيد أهمية الألوان في النفس، خصوصا وأن هناك اتفاقا على أن الألوان تساعد في تقديم الأشكال بطريقة مؤثرة، نظرا لاتصال اللون بالحس، خصوصا وأن الإدراك البصري يقوم على وقوع الموجات الضوئية على العين. وتلعب الألوان دورا مهما في تحقيق الانسجام والتوازن في الأشكال، في عين الطفل وفي كسب انتباهه، وفي إرضاء ميله نحو ألوان معينة. إن أكثر الألوان استحواذا على اهتمام الأطفال صغار السن وجذبا لأبصارهم هي الألوان الثلاثة الأساس: الأصفر، الأزرق، الأحمر، بشرط أن تكون زاهية ونظيفة ومفرحة. لذلك يجب أن يكون لهذه الألوان الأساس النصيب الأكبر في الرسوم المقدمة للأطفال صغار السن دون أن تمزج بينها، ودون أن تستخدم أية ظلال أو تدرجات في اللون الواحد، حتى لا يرتبك الطفل الصغير وينفر من الصورة، ويحسن أن تكون مساحات الألوان مفصولة عن بعضها بعضا.

رابعا: غرابة الموضوع وطرافة الفكرة تشد الطفل كثيرا: فإذا جاء الموضوع عاديا لم يلفت نظره، لذلك نجد أن أكثر الرسامين الكبار الذين يرسمون لوحات تعرض على الأطفال، يجنحون إلى الخيال والغرابة والأسطورة، وإلى ما لا يصدق، سواء من حياة الإنسان أو الحيوان، أو النوعين معا.

أهمية الصورة

في كتب الأطفال.. ينبغي أن ترافق الصورة دائما النص، حيث العلاقة بينهما علاقة وثيقة.. فالتصوير والرسم يجسد ما يقوله النص. والنص بدوره يشرح الصورة ويكملها.. وبدون ذلك فإنها تصبح صورة ملتبسة المعاني متعددة الطروح، وعلى الصورة أن تتولى نقل معاني النص وحكائيته.. وبهذا تكون الصورة تجسيدا للنص.. ولقد لوحظ أنها تسهل اتصال الطفل فيما بين الثالثة والسادسة بالكتابة، وتحفزه -إذا كانت معبرة ناطقة- على القيام ببعض الملاحظات حول الحكاية، بل تستطيع الصورة أن تعوض بشكل من الأشكال النص، وهي تكتفي بذاتها بالنسبة للأطفال الذين لا يعرفون القراءة أو تمييز كتاب عن الآخر من خلال صورة الغلاف التي تحل محل عنوانه.

وبنظرتنا إلى رسوم الأطفال التي يقومون برسمها، نجد أن فيها فروقا ظاهرة في التعبير عند الجنسين من الأطفال، فالصبيان وخصوصا بعد سن الثامنة يميلون إلى التعبير الانفعالي التصويري المصحوب ببعض التفاصيل.. فهم يتصورون مستقبلهم -كيف سيكون- وهم يصورون أنفسهم في وظائف مهمة (حسب مكتسباتهم من البيئة المحيطة بهم.. ومن خلال أسرهم وعائلاتهم). ولكنهم يرسمون صورا مبالغا فيها وفق سعة الأفق، ووفق تصور كل منهم.. ضابط

شرطة يركب حصانا أسود جبارا، أو يركب سيارة تسابق الريح ليلحق بالمجرمين واللصوص، هو قوي البنية طويل عريض المنكبين مفتول العضلات، أو ضابط جيش يعتلي دبابة، ولا مانع من أن يرفع عليها العلم، وقد يكون جسده في حجم الدبابة.

وقد ينجح طفل آخر ويصور نفسه فنانا مسرحيا يعتلي خشبة المسرح وهو أعلى صوتا وأضخم جثة. تظهر كل تلك الصور في ممارسة الطفل للرسم والتجسيد بالنحت والتركيب والألوان الصارخة القوية، المحاطة بسياج ملون مبهر جدا، وخطوطها عادة قوية تميل إلى الخطوط الهندسية، تأخذ وجهة محددة صريحة. أما الفتاة فنراها من خلال رسومها تميل إلى التعبير الزخرفي الممتلئ بالتفصيلات، وهي إذا تصورت مستقبلها.. فإنها ترسم نفسها بين أقرانها من البنات متساوية في الحجم والمساحة، ولكنها تضفي على أقرانها من الصبيان ألوانا باهتة لا تقوى صورهم، وإنما وجودهم فقط يكمل الصورة.

وفي جولة في عدد من المتاحف المهتمة بالإنسانيات والدراسات البشرية والبيئية، نجد التشابه الكبير بين رسوم الإنسان الأول ورسوم الطفل الصغير، ونجد مراحل التعبير كذلك متشابهة؛ فالحذف والتسطيح والشفافية والتجسيد والمبالغة حسب الاهتمامات المختلفة كما نراها في رسوم الكبير غير الناضج ذهنيا، وهذه الحالة بالذات تجري فيها دراسات متعمقة متعددة الاتجاهات.

وإذا تتبعنا طفلا لقياس ذكائه، نجد أن هناك علاقة كبيرة بين رسوم هذا الطفل ومدلولاتها وقدراته الفنية ودرجات ذكائه.. وما قد يظهره من قدرات في تعبيره الفني، ومحاولة إيصال مفاهيمه عن طريق الأقلام والألوان. غالبا ما يكون هذا الطفل على قدر ملموس من الذكاء. وإذا أخذنا بالأبحاث الجديدة التي تقّيم الطفل بأنه شيء مهم في عملية التعلم.. وإذا اعترفنا به على أنه كائن حي له ميوله واستعداداته، وأن أسلوبه في التعبير الفني والتشكيلي يحمل خصائصه وصفاته المميزة، وجب علينا أن نبحث له عن حريته ونكفلها له. ووجب على المربين والمشرفين على الطفل احترام هذه الحرية، على أن لا يترك الطفل وشأنه ليقع أسير حريته في التعبير والوقوع فيما يضره.. ولكن علينا -بعد تأكدنا بالدراسة من ميوله- أن نختار له المثيرات الهادفة بالعمل بطرق غير قاهرة، ودون مبالغة في الفرضية التي قد يتنبه إليها الطفل.

إن تشكيل الوعي الجمالي عند الأطفال يجعلهم يكتسبون ما يسميه «جروس» (خبرة الفن)، لأن الطفل يكتسب إذا لم يستطع أن يعي التشكيل.. ويطلق عنان خياله ويعيش شعوريا مع الشكل؛ لأن الجوهر أو الخاصية الأساسية للفن كما قالت «سوزان لانجر» (فيلسوفة علم الجمال) هو أنه حياة الشعور.

إن تربية الذائقة الجمالية عند الطفل، تقتضي معرفة وثقافة غنيتين ومتنوعتين، سواء من لدن الأسرة، أو من لدن المربين في المدرسة، أو مؤسسات التعليم الأولى، ويأتي في قائمة هذه المعارف، دراسة الطفولة، ومعرفة ميول الطفل، واهتماماته ودوافعه الشخصية وما إلى ذلك، ثم تأتي بعد ذلك خطوات يمكن أن نجملها على سبيل المثال لا الحصر فيما يأتي:

- إثراء بيئة الطفل بالمفردات الجميلة والملائمة لمداركه ومستوى نضجه.
- تحقيق الجمال عمليا في محيط تفاعل الطفل مع ذاته ومع غيره (الترتيب/

التنسيق/ التنظيم) وفق الإمكانات المتاحة.

- العناية بالمظهر الخارجي للإنسان (الهندام/ المأكل/ الحركة...).
- تعويد الطفل على الاهتمام بالتفاصيل والأجزاء.
- تنبيه الطفل إلى أن الجمال يكمن أحيانا كثيرة في العلاقات القائمة بين الأشياء، والتنويع المستمر في هذه العلاقات.
- التأكيد على أن الجمال ينبع من الداخل أساسا، بمعنى أن الجمال هو حالة داخلية مثل الفرح والحزن وغيرهما، وهو أيضا استعدادٌ قبل أي شيء آخر.
- تعويد الطفل على بعض الصفات المهمة في تربية الذائقة الجمالية كالصبر، والأناة، الصفاء الذهني والنفسي، وعدم التأثر أو الانسياق مع تقييمات الآخرين، واكتساب ثقافة غنية ومتنوعة تبعا لنضج الطفل.

لذلك لا بد أن نحشد كل الجهود التربوية لتنمية الوعي الجمالي عند أطفالنا، وتشكيله من خلال جميع الوسائط والتعامل مع ثقافة الطفل البصرية، من خلال لغة التعبير التشكيلي، والتركيز على تنمية قدرته على الاستجابة للعناصر والعلائق البصرية، وإكسابه الخبرات الفنية من خلال معايير موضوعية بسيطة، إضافة إلى تنمية سلوكه الابتكاري، وتوثيق صلته بعلم الجمال وفلسفة الفن، وإكسابه القيم الجمالية في الحياة، والارتباط بالبيئة وفهمها، وصقل ذوقه وتعويده على الابتكار والترقي برؤيته التشكيلية ومواهبه الإبداعية ومشاعره الإنسانية.

المصادر والمراجع:

١. حسين جمعه: العلاقات الجمالية والطفل، أبحاث مؤتمر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.

٢. د. راتب الغوثاني: تربية الحس الجمالي عند الطفل العربي، المنهل العدد ٥٦٣، جدة يناير٢٠٠٠م.

٣. سامي دقاقي: التربية الجمالية عند الطفل، المجلة العربية، الرياض، العدد٣٨٢، نوفمبر٢٠٠٨م.

٤. عادل البطوس: تشكيل وعي الطفل التشكيلي، الخفجي، العدد أكتوبر ٢٠٠٣م.

٥. غازي الخالدي: موقف الطفل من اللوحة، حلقة بحث، دمشق ١٩٩٠م.

٦. د. محمد طه عصر: سيكولوجية الموهبة الأدبية والطفولة، عالم الكتب، القاهرة ٢٠٠٠م.

٧. د. فاخر عاقل: طبائع البشر، كتاب العربي العدد ٦، الكويت يناير ١٩٨٥م.

٨. د. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الطفل، عالم المعرفة، عدد ١٢٣ الكويت ١٩٨٨م.

٩. د. وفاء إبراهيم: الوعي الجمالي عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٠. F. L. Lucas Style. New York, Collier Book ,1967.

١١. Nancy Larrick, Aparent, Guide Children Reading, 4 TH ,1975.

* أستاذ الفلسفة الإسلامية ورئيس قسم الفلسفة والاجتماع - كلية التربية جامعة عين شمس روكسي/ مصر الجديدة.

عتمة

■ محمد معتصم*

«في هذه المدن الصغيرة يخاف الإنسان شيئين: الملل والرقابة».

حيدر حيدر

لم يكن هناك هاجس محدد يفرض على نفسه ساعة ولوجي مقهى أم الربيع في تلك العشية التائهة.

فقط كنت أريد تخفيف بعض من قلقي، ونسيان ما بي من ضيق. في المقهى لوحات بشرية دائمة التعليق تثير فضول البصر، تؤثث لذاكرة، تحتضن ثلة معكوفة على الدوام على لعب الورق. تتعالى أصواتهم مهللة بالاحتجاج، ضجيجهم السرمدي يفتض بكارة الفضاء. دائما كانت تأسرني هذه الجغرافيا السفلى، أحس بأشياء من الأعماق تطفو على السطح، أحمل مآسيها وأحزان أعماقي الجارحة.

في البدء عندما طوح بي في هذه المدينة، كان الحلم بعالم حميمي، بنبض جماعي يحتضن الصراخ العنيف للذات، بأياد دافئة متشابكة على خاصرة الغد. كنت أحلم بفضاء تمتد أبعاده داخل القلوب، يمارس أحلامه علانية في فضاء داخلي مكشوف مع بشر من نفس الكوكب الوجداني.

أخذت كرسيا في ركنٍ مُنزوٍ كالعادة، وطلبت قهوة سوداء. رشفت جرعتين أو ثلاث، وجلت ببصري في فضاء المقهى. كان حنيني إلى الهروب من واقعي العقيم يتفجر في داخلي كغيمة تحولت مطرا هاطلا فوق تراب خشن، وأصغي إلى



صوت سحري قادم من أعماقي، حيث يقبع شيء غامض مرتجف يُخلق وهو ينتحب. وتسارعت دقات قلبي، ثم بدأت أتغير حتى صرت كائنا غريبا متوحشا. أحسست أن بداخلي شهية تكبر وتكبر لتبتلع كل ما يحتويه المكان، وأتخلص من أصواتهم التي تحيي في نفسي جرحا قد نسيته، من وجوه لم أعد أرغب في لقياها، وصور تبعثرت إطاراتها حتى أصبحت تباع في الخردة. أحسست بأن ثمة عالما مجهولا قريبا مني كل القرب، ولا يفصله عني سوى جسر من الزجاج. أندفع لاجتياز الجسر الزجاجي، فأحتضنه برأفة، عالم شاسع مبهم، ساده ظلام كثيف. وتجسدت في مخيلتي بقايا جثث متعفنة، وأجساد متخشبة، فهتفت بدون صوت، قلبي يطرق بابا مغلقا.. ودموعي لن تتوقف، وأنا قابع في ركني أرشف ما بقي من القهوة. اخترق بصري الزجاج، فأبصرتها على الهامش المقابل للمقهى ترتدي فستانا في لون السماء الصافية، محبوكا على جسدها المشدود. كانت تزيح شعرها الأصفر الذهبي عن وجهها، وتنظر ناحيتي. جريت نحو النافذة أبحث عنها كما أفعل دائما. كلما بحثت عنها أو تعقبت خطوها الضليل تتطاير كبقايا دخان، حتى في لحظات الجد حزينة، وكنت أغمض عيني وأترك حاسة الشم تقودني إليها، فحواسي لن تخطئ أبدا أريج عطرها الكوني، ولكن الأوغاد كانوا يشوشون علي بتأجيج دخان مجامرهم المشعوذة التي كانت تنفث روائح بخور كريهة تصيبني بالغثيان والتقزز، تشل كل حواسي وتصيبها بالعطب، حتى شككت في جدوى البقية الباقية من حواسي التي أصبحت تتوقع نداءها الرخيم، وصورا لها مشوشة في منعطفات الأزقة الموحشة، ودائما أحضن الفراغ. تبلبلت ما بين اختفاء غير مجدٍ لنور يتزأبق كلما حاولت احتضانه، وعودة مهزومة لبؤرة الضجيج الأعته. فيممت وجهي شطر بيتي حتى ألتقط بعضا من أنفاسي وأجلو الغشاوة عن ذهني.. وأعيد ترتيب لقطات الشريط كما عشته أو ضمنته داخل مستطيلاته الشفافة الهاجعة في خرسها.

---

* قاص من المغرب.

أربع قصص قصيرة جدا

■ صبيحة شبر*

مساواة

تزوج الرجل للمرة الثانية بفتاة صغيره، قال لزوجته الكبيرة:

اشتريت لكما نفس اللون من القماش وسوف أخيطه لكما بنفس التفصيل، وابتاع لكما الشيء عينه كل مرة، سأعدل معكما في كل شيء وحتى غرفة النوم ستكون واحدة لثلاثتنا.

معونة الشتاء

وقفت مديرة المدرسة أمام طابور الصباح، وهي تمسك بيدها سروال ابنها القديم، وبعد أن ألقت خطبة عصماء، عن ضرورة مساعدة الفقراء والمساكين، في فصل البرد والمطر، ونحن ننصت إليها بإعجاب، نادت بأعلى صوتها:

أين أحمد؟ لقد جلبت له معونة الشتاء.

الثمن

كنت متعبا، أسير الهوينى في السوق، والكيسان الكبيران في يديّ الاثنتين، هلت علي غادة حسناء: قبلتني على وجنتي، فارتعش لها قلبي.

مرحبا أستاذنا الكبير.

- .....

- اشتقنا لك، كنت أتمنى رؤيتك، وأتوقعها، فجلبت لك هدية.

- .....

- وضعت يدها في جيبي، فصفق القلب ابتهاجا، وغابت عني الحروف.

- محبتي لك أستاذنا.

غادرتني الجميلة، أسرعت لمعرفة الهدية، أدخلت يدي إلى جيبي، فلم أجد هاتفي المحمول.

الفنان

أعجبت الجماهير المحتشدة، ببراعة النحات، على تجسيد أضرار التدخين، بهيكل عظمي يوشك على السقوط، من فرط الهشاشة والضعف، خلدت مهارته بصورة تذكارية وهو يدخن سيجارته العاشرة.

* قاصة من العراق.

قصص قصيرة جداً

■ محمد صوانه*

صانعة الغد

تحويه..
ثم تتلقفه يداها الواهنتان بلهفة..
تصنعه على عينها..
كأنه عجينة.. !
ثم تطلقه.. وقلبها يظله..
فيبلغ عنانَ السماء!

أحلام اليقظة..

تنفس صبحه الجديد.. فاستيقظ منتشياً
سارا سوياً
تتحرر الشمس من رفقتهما
يركن الصباح إلى خدره ويغفو
ليتجهز لمشوار جديد..
يتحرر أمله الساكن في أعماقه
يغذ السير في دربه الزاهي مغنياً..
يمضى معه سحابة يومه
باحثاً في أزقة النهار
عن مستقر
فتصدمه العتمة

إنقاذ

ذات غفلة،
غشيه موجها
ينتفض..
ثم يستسلم كريشة حائرة،
حتى إذا اطمأنت لسكونه؛
استل شراعها،
وأبحر.. !

اليوم يوم الأرض

(رواية طويلة جداً!)

سمعهم يهتفون بيوم الأرض.. يسيرون في الطرقات المعبدة..
خرج إلى حديقة بيته القابع في المخيم، غرف حفنة من تراب..
ودلف إلى صورة الأقصى الملتصقة منذ عقود على الجدار..
يتهادى نحوها..
يتأملها ويده المرتجفة تحمل حفنة التراب
أخذ يشمها.. يتحسسها بخده..
ثم شَهَق..!

أفول

رغم انحناءة ظهره وتقوس الأفق من حوله؛
يزرع نخله..
ثم يرخي ما بقي من جسده على قارعة الزمن
يمر قطاره.. يتجرجر
رويدا رويداً..
يرتقي عربة حبلى..
لكنه يترك فأسه العتيقة..
وزوادة كان يحرص على حملها،
يعثر عليها مالك البيت الجديد،
في زاوية عشعش فيها النمل!

---

* قاص من الأردن.

قصص قصيرة جدا

■ عبدالسميع بنصابر*

كسوف

في البدء كانت السماء.

السماء أمطرت وأنبتت زهورا زاهية ألوانها.

بعد ذلك، جاءت الشمس؛ فأدفأتها بأشعتها.

ثم جاء القمر.. فداعبها بضيائه.

لو لم يتواعدا..

لو لم يلتقيا،

لما حدث الكسوف، ولما ذبلت كل تلك الزهور الجميلة!

الوزير

متلحفا بغبش الليل، شاهدناه يتسلل (حبوا) إلى بستان قصر البلدة، وفي لمح البصر، كان قد (ارتقى) أسمق شجرة هناك.

ومع انبلاج الصبح، حملنا صور داروين وجلنا أزقة البلدة.. محتفين بذكراه.

تتويج

برد قوافيه،

هجا النظام.

شحذ كلماته،

رمى السهام..

أصاب قلوب الجماهير.

صفقوا بحماس.

وريثما خلا إلى شياطينه، هنؤوه بحرارة ووعدوه بالأوسكار.

فنان

حلم طويلا،

رسم قمرا.

«لابد له من مسكن!»

رسم خلفه سماء.

تذكر الحبيبة،

رسم قربه شمسا.

لكن الشمس أحرقت القمر والسماء.. والفنان!

---

* شاعر من المغرب.

تحـــت جنـح الليل

■ عبدالباقي يوسـف*

منذ ثلاث ساعات وهو يتقلب في الفراش، لا يعرف أي حالة لعينة هذه التي تسيطر على جملته العصبية وتفقده توازنه، تضرم الروح بحريق لا ينطفئ. تشير عقارب الساعة إلى الثانية ليلاً، يسود صمت هائل في خيمة الظلام الحالك، وليس من صوت غير الموسيقى الهادئة التي تحاول أن تهدئ من لهيب الاضطراب في روحه، بيد أنها تخفق مرة تلو المرة، رغم أنه يكرر الأسطوانة للمرة الرابعة.

كأنه يستلقي على قنبلة موقوتة قابلة للانفجار بعد لحظات، يحاول نسيان كل شيء يمتُّ له بالحياة ليستغرق في نوم، لكنه بعد ساعة أخرى يدرك فشله في إغفاءة بسيطة.

لا توجد أزمة تؤرقه ليعالجها، هكذا من دون أي مقدمات ولا تمهيد.. انتابه اضطراب مجهول؟!

يشرد وهو ينظر في السقف عله يعثر على سبب ما: هل الوحدة هي السبب؟

رمى الفكرة، لأنها ليست المرة الأولى التي ينام فيها وحيداً، فمنذ سنوات طويلة، اعتاد الوحدة التي تحقق له جواً من الحرية والاستقلالية، وهو منسجم مع نمط الحياة الذي يعيشه. تمتم لنفسه: ما دام المرء يميل إلى لون من الحياة ويمارسه بالطريقة التي يبتغيها، فذلك لا يسبب له قلقاً. ثم عاد ليتمتم: هل هو الخوف من الموت؟

رغم كل حبه للحياة وتعلقه بها، فقد استطاع التغلب على كل إحساس بالخوف من الموت، ويظن بأن الوحدة ساعدته في تعزيز هذا الشعور، لأن الذين يعيشون حياة اجتماعية حافلة يكونون أكثر عرضة للإحساس بالخوف من الموت الذي سوف يأخذهم من وقائع الحياة الثرية التي يعيشونها، أما هو فعلاقته محدودة بالحياة، ولا توجد لديه علاقات عميقة وحميمة تجعله يخاف فقدانها.

ينهض من الفراش، يشعر بوخزات في جبهته، فكر في أن يتناول قرصاً منوماً، لكنه تراجع قائلاً: إن لم يأت النوم بشكل طبيعي، فلا خير فيه إن أتى بشكل آخر.

شعر بتعرّق شديد، لم يعد يحتمله، فهرع بغتة إلى الشارع..

يُطبق صمت مهيب على الطرقات. والناس في بيوت خافتة الأضواء.. يرقدون بأمان. كان عليه أن يكون نائماً الآن.

هل يسهر ليحرس النائمين، ما معنى استيقاظه وخروجه إلى الشارع في مثل هذا الوقت المتأخر؟!

تعيده الخطوات إلى حجرة نومه، فيرتشف رشفة ماء ويتمتم.. سأنام، لا بد من النوم الآن، الحالة الهذيانية ولت إلى غير رجعة، فالساعة تشير إلى الرابعة والنصف، وعلي أن أفيق في الثامنة لأذهب إلى عملي.

استلقى على فراشه.. وأغمض عينيه متخيلاً بأنه خرج من عالم اليقظة.

ومضت ساعة أخرى اكتشف من خلالها أنه لم يغفُ لحظة واحدة!!

لم يعد الأمر محتملاً.. انتفض مرة أخرى.. ذهب إلى المطبخ وتناول كأساً من اللبن، وعاد إلى غرفة نومه دون أن يجرؤ على دخول فراشه، ثم ما لبث أن تمتم: إنني معتوه. الآن اكتشفت بأنني معتوه.. أريد أن أقمع نفسي وأرغمها على النوم بالقوة، أليس من حق النفس أن ترفض النوم ولو ليلة واحدة في السنة، أليس من حقها أن تتمرد على القانون وتضجره لتقرر ولو مرة واحدة النوم في النهار.. في مقر العمل مثلاً، في حافلة، في حديقة، في أي مكان آخر.

ثم أردف مويخاً نفسه: ما الذي حدث؟؟ منذ ست ساعات وأنا أتسول النوم للحظة واحدة، وكأنني لم أذق النوم من قبل، ولم أشبع نوماً. أشعر بعدم حاجتي إلى النوم، أستطيع أن أخرج الآن، أدور في الطرقات حتى الصباح، ومن هناك أتجه إلى عملي، عندما أشعر بالنعاس سيكون الاستغراق على وسادة الغفوة ممتعاً.. لأن النوم حينذاك هو الذي يأتي ويجرني إلى رحابه.

أجمل ساعات النوم هي تلك التي تأتي على غفلة، مثلاً وأنا أسهر أشاهد التلفاز مع برنامج جديد.. وفجأة أغرق في نوم عميق لثلاث ساعات متواصلة، وعندما أفيق أرى البرنامج قد انتهى وتبعه برنامجان آخران، فأضع رأسي وأكمل النوم على الكنبة حتى الصباح.

تذكر للتو بأنه كاد أن يرتكب حماقة عندما فكر بأخذ أقراص منومة ليرغم نفسه على النوم.

أجل.. عليه أن يستمتع باليقظة ما دام لا يشعر برغبة في النوم، وكل تلك الحركات التي بدرت منه ما كانت إلا هراء في هراء.

وقف على قدميه من جديد، تحركت فيه نشوة، أراد أن يفعل شيئاً ما، وضع في جهاز التسجيل أغنية تحمل إليه عبق ذكريات حنونة. عندها اكتشف خسرانه لأمر هام، وهو أنه منذ أمد بعيد لم يسهر ليلة كاملة، يكون فيها يقظا والناس نيام، ألا يحدث أنه عندما يكون نائماً في ليلته، هناك شخص ما في هذا العالم يكون يقظاً، وكم يتمنى لو عاد الليل من أوله ليستمتع بسهر كل لحظة من لحظاته الذهبية تلك.

---

* كاتب من سوريا.

رقصة الريح

■ منيرة صالح*

(١)

- هدهدي الطفلة. أسكتي بكاءها بلعبة أو بترويدة. احمليها. أحدبي عطفا عليها لتنام. يصعب عليَّ بكاؤها، كأني أسمع نهراً في طفولته يبكي من الجفاف. أرضعيها.

- الطفلة خائفة من صوت الريح التي تضرب الخيام بقوة، تعوي كأنها ذئب كبير يريد الانقضاض علينا.. ولا جدار عندنا ندفع به سطوتها.

- ارضعيها لتنام.

- أنسيتَ أن طفلتنا بلغت سن الفطام. انظر أسنان الغزال تملأ فمها. سأساهرها قليلاً، ليس الجوع ما يبكيها. بل هو شيء غامض يدور في إحساسها الصغير.

.. أذكر ليلة. كنا في العراق، وبكت طوال ليل بهيم. أصبح الصبح على نعي جدتنا الحبيبة.

- أقلقّتني.

كأنك تلمحين لشيء. وتخافين قوله. استعيذي بالله ونامي..



أقول: أحدث ما أفزعها اليوم، لما رافقتك عصراً؟

- لا أعتقد. فقد بقيت أسمع لهولها والصغار. غير بعيد عن مجلسنا. وقد شغلنا بمشاهدة إحدى الفضائيات.

- هل من جديد.

- كانت الفضائية تعيد أحداث احتلال بغداد في الذكرى السنوية الثانية.

- التاسع من نيسان يوم أسود لا ينمحي من الذاكرة.

- أدفئي الصغيرة، الليلة باردة.

- ندعو الله أن نصبح والخيمة في مكانها، لا تقتلعها الريح.

المرأة تتمتم بصمت: يا ريح لا تقتلعي خيمتنا، رقصة الساحرات هذه ارقصيها بعيداً عن خيمنا البالية، لا جدران عندنا تصد جنونك.

(٢)

غفتْ الطفلة، النوم ألصق بيديها جناحي عصفورة، راحت تدور في أفق المخيم، تنشر جناحيها الصغيرين، فينتشر زهر وتكثر عصافير، ترفع وجهها البريء إلى السماء فتتقافز غيوم بيض كأنها جداء وليدة، نظيفة ووديعة.

(٣)

بعدما طمأنتها ضحكات على وجنات الصغيرة، راحت الأم إلى النوم، والنوم جاءها بطفلتها، التصقت بحضنها وقالت: (بدي أرضع)، قرّبتها من رائحة الحليب، ثم أبعدتها بحزم ممزوج بنهر حنان ينبع من القلب، صرت كبيرة، صباحا نذهب معا إلى خيمة التغذية في المخيم، وسيعطونك حليبا وبسكويتا لذيذا.

- أنت تمتنعين عني، إذاً سأزعل، أو تدعيني أرجع إلى بطنك، فأنا أشعر بالبرد.

(٤)

راح الأب إلى النوم، فجاءه النوم ببيجامة زرقاء جديدة، لكنه رفضها وطلب من النوم أن يأتيه بمدينة مضاءة بالكهرباء، كي ينتقل للعيش فيها بدلا من المخيم المقفر المليء باليأس والزوابع والحر الخانق.

(٥)

الصباح لم يطلع.

كيف يطلع من دون ضياء؟ ولأنه يستمد ضياءه من جبهة «آية» الصغيرة، وهي الآن بجبهة متفحمة، لا صبح تعطيه للصبح، ولا فرح تمنحه للأشياء.

(٦)

الريح لما رأت الناس نياماً، ولا أحد يرقص معها، غضبت، هزت اللاجئين النائمين في الخيام من أرجلهم، زمجرت: أرقصوا معي.

قال الناس لها: في هذه الظلمة تريديننا أن نرقص؟ ما رأيك أن نشعل نارا نرقص حولها؟ لكن الريح زمجرت.. فانصاع الناس لإرادتها.



تركوا فراشهم لا يدرون أين تطأ أقدامهم. تحيطهم ظلمة كثيفة. والريح تنعف في وجوههم رملا كالدقيق. التقطته من صحراء المخيم. تذمُّر الناس جعل الريح تتعنت

- خيامكم سترقص أيضاً.

في حمئة المشهد تئنت الخيام. ومع كل خفقة في الشوادر، ينتعف مزيد من الرمل البارد في عيون اللاجئين وأفواههم.. لا شيء يرى في المكان.

فجأة انطلق صوت، حمل حروف الحريق، ح ري ي ي يق. الريح ضيعت الصوت.. فشك السامعون أن هناك من ضيع الطريق. لكن صوتاً زاعقاً أجشاً صاح زاعقاً: حريق.

وصل الصوت عالياً ونقياً. وفي اللحظة ذاتها قررت الريح أن تنقل الرقص إلى قدم أخرى.. فتسلل الصوت من بين قدميها. نسي الناس خوفهم من تهديد الريح وانطلقوا حفاة يركضون إلى اللامكان. سواد يطلي الهواء، رمل ساخن يطلي الوجوه، واندلعت كتلة لهب تعاظمت لتلتهم شيئاً غير معروف.

نادى الناس:

يا ريح:

أرغمتِنا على الرقص معك، فلِمَ سمحت للنار أن تلتهمنا، لم هذا الحريق؟

الريح زاد غضبها وزمجرتها، بقبضة واحدة اقتلعت أوتاد الخيام، فهوت على رؤوس قاطنيها. ليست الريح مسئولة عمن أشعل النار وشوى وجوهكم. عاث صراخ واختلط بشهقات.

حمل الرجل طفله النائم.. وتراكض في خيمته يبحث عن مخرج وسط اللهب. اصطدم بوتد الخيمة الكبير، فج رأس الصبي وعلا صراخه. فضيع صوت الأب وهو يحث الأم على الإسراع بالخروج.

المرأة في الخيمة محاصرة بالنيران.

صاحت: آية، تعالي ماما. آية تعالي، نشج صوتها. الطفلة وقفت متجمدة. مدت الأم يداً إليها وامتد لسان النار فشدّ البنية.

ابنتي.. ابنتي وهبتها الريح للنار.. تحسست الأم الملتاعة طريقها نحو الخارج. تجأر بالمصيبة، فلحقتها النار وأمسكت بظهرها ورمتها خارج الخيمة.

تحت الرقص المتهور للريح، وصلت المطافئ، مشهد النار وهي تلتهم الجسد الغض كان الأشد قسوة. صراخ الأم دل اللاجئين ورجال المطافئ إلى المكان. وسط أكوام مطمورة بالسواد، امتدت الأيدي ورفعت الجثة الصغيرة المتفحمة. وسريعاً لفت بقماش الموتى ووضعت في سيارة الإسعاف.

من بين أنات الجرحى وحشرجات المحتضرين نبتت في المكان رائحة للحم حي يحترق، صعدت على شكل عامود، والتصقت عبر الدهن بفتحات الأنف والعينين. وعندما كان الناس يبكون خوفاً ورعباً وإدانة.. كان رماد أسود برائحة ملتصقة بالرؤوس يتنزل من عيونهم. تكاثر الرماد المبكي، حتى غطى المكان ولم يغب حتى الآن صوت النحيب عن مارِّ الطريق عند المخيم.

---

* قاصة من الأردن.

الوداع ..

حين علمت برحيلك ، أوقفت الساعة مدارها .. لحظات تحتضر تريد الانتهاء.. وكل الثواني تعاندها تريد البقـــاء..

لترى ما يتركه خبر رحــيلك.. تـريد الهــروب قبل أن يتهموها بأنها سبب في خطف أعـز النـاس ٠٠

أما الشمـــــس.. !

فقد كانت باهته على غيــر عادتـها.. تداري نفســها بسحابة سوداء هكـذا ظننتـها..

كانت شفافه ليراها الجميع ويعاتبها.. كانت شاهده على قرار القدر..

فلـــــم تعترض!!

سكنت الرياح عن صفـيرها.. وعـــم السكون المكان..

وقد كـف الجمـيع عن الحـركه!

اختفت الأصــوات - لا شــيء هنـا بمقدوره التعبيــر عمــا حدث، فقد كانت صـــدمة فـاقت كـل التوقعات٠٠

ذلـك مـا حـدث.. ولـربما خـانتني الـذاكـرة، تلك هـي الحقيقة المرة.. خلت الدنيا منك ، وخلا المكـان من صـوتك..

فقـدت الأمـان..

ليتـك لم تكن هنـا وهنــاك، من يملأ الفراغ الذي تركته؟!

ومـن يزيح عـن روحـي الألـــم الذي ينتابها!

مرت اللحظـات بطيئه تئنُّ من أحـزان موجعة..

وراحت النفــوس مودعة...

لقد رحـــــــــــــــل الحبيب..

فتبددت الأمــاني. ونقلــت من حديقة مخضـرة إلـى صحــراء قاحلـة.. فقد تـأخذني إلى هنــاك..

إلى الحبيب الراحـــل..

---

* لولوة العتيبي - الجوف.

قصص قصيرة جدا

■ عبير المقبل*

جفاء الأيام

تزوجته مكرهة.. صدت عنه لسنين عديدة..
تعامله بكل جفاء..
وفي يوم مرضه.. هرعت إليه باكية وهي تردد..
أفديك بروحي.. !!

مشاعر خوف

أجّل سفره الخاص باستكمال الدكتوراه..
كان يخشى الابتعاد عن أمه المريضة..
لكنها أصرت على سفره..
وفي اليوم التالي لوصوله مدينة لندن..
وصلته برقية عزاء.. !!

في ذكرى الزواج

أحبته لدرجة الجنون..
فأرادت أن تفاجئه بذكرى زواجهما الأول..
جهزت كل شيء كما أرادت..
واستعدت لاستقباله..
وما أن دخل حتى انصدمت بامرأة تتأبط ذراعه..

الصندوق الأسود

أهدى له يوم زواجه « الصندوق الأسود»
كان شكله مثيراً.. ! مميزاً عن كل هدايا زملائه..
وفي مساء اليوم التالي..
فتح هداياه.. ليجد داخل الصندوق رسالة غرامية قديمة لزوجته!!

فقر على فقر

كل يوم يجر عربته الخشبية وسط السوق الشعبي.
وفي المساء... يعد حفنة نقوده بألم.. وحسرة..
وفي صباح اليوم التالي..
خسر عربته وسط مضاربات في السوق.. !!

صدمة

أرادت أن تتزوج.. فقررت الارتباط به..
وفي لحظة الاستعداد لليلة المنتظرة، وأن تُزَف إليه..
همست امرأة في أذنها بأنها الرابعة..
فأصيبت بذهول، وصدمة لا يعلمها إلا الله..

تراجع

قبل سفره بفترة طويلة..
قررت توديعه لأخر لحظة..
لكنها تراجعت.. عندما
(اكتشفت أنه يحمل تذكرة أخرى لامرأة).

قمة التضحية

قررت في اللحظة الأخيرة أن:
(تموت ويبقى ابنها الوحيد على قيد الحياة..)
وانتهت عملية نقل القلب منها إليه.. لكنها لم تكن تعلم أنه فارق الحياة قبل إجراء عملية النقل له..

---

* قاصة من السعودية.

من سرق ورقة التوت؟

■ نجوى عبدالبر (شهد الرفاعي)*

خلف زجاج النافذة.. وقفت أطالع وجهه، اليوم أزرق وبالأمس أخضر، وربما غدا رماديا، فلا أعرف له لونا معتادا. حتى صوته سيمفونية متعددة الطبقات، ربما كان يعزف في لحظات لحنا سماوياً، وبعد هنيهة أسمعه يضج بالنشوة والفرح، إلى أن المسه.. فموسيقاه حينئذ مزيج من الرومانسية والأحلام والصخب، سيل جارف من تتابع الأوتار يأتيني بأعذب الألحان كل مساء، أنام على صوته وإن كان هادرا، أحبه وإن كان صامتا، وأعشقه وإن كان حائرا.. لكنه اليوم يحيرني، فلا أعرف له وزناً أو مقاماً أو.. لا.. لا.. لا داعي للتفكير في أشياء أخرى. فالأفضل الاسترخاء في أشعة الشمس.

يا إلهي ما لي أرى كل شيء ضيقا!!

هذا الكون.. ما عاد يتسع لي إلا بالكاد.. حتى القلوب والسماء كلها تضيق من حولي، الأرض لم يعد لها بعدٌ من اتساع، كل شيء فى صيرورة حالكة الظلام، ابتلاع.

ماذا حدث؟ لا أعرف.. أحاول الخروج من هذا المكان الضيق ولكن.. بلا فائدة.

أتلفت حولي، كل من حولي يعاني ضيق المكان، ربما أكثر مني، وربما أقل ولكن هي نفس المعاناة، يا رب النجاة.. أين المفر؟، أين القمر؟، هل جننت؟ وما فائدة القمر في هذا الوقت؟ آه.. القمر.. حتى القمر قد غشاه الظلام وقد كان بالأمس بدرا!!

كم عددنا الآن؟ عشرة.. لا، أكثر.. عشرين، بل مائة.. لا لا، ألف.. لا، مليار؟ أيعقل مليار، أعتقد أقل، لا فائدة من الرصد فالكل يتنفس الرماد والدم.

نحاول اختراق الاتجاهات، من حولنا بحور تعج بالحيتان والأسماك، الجميع يطل على بعضه بعضاً، ولا أحد يستطيع البوح، الأنهار تحول عذبها أجاجا «محفوفة بالدم، والجماجم حراس القصر».

وما هذا؟ كلاب تملأ رمال الشط.. !!

لا مفر، لا مفر، قد سُدت علينا كل المنافذ، الهواء أزرق والضياء كالجمر، لا مفر سوى البحر.

يصيح صوت كالرعد، لا بد من خلع ملابسنا، لا يقرب اليم من كان أسير غلالته، يشيرون لي من بعيد: عليكِ بالتجرد والهروب إلى البحر، في لحظة من

اللاوعي.. أتجرد من ملابسي قطعة قطعة، وكلما أبقيت على إحداها، ترتفع اليد: عليكِ بالتجرد، عليكِ بالتجرد!

كيف؟ أتلفت حولي حائرة في خوف، أتلفت في خزي والمقل مثقلة بالدمع، أتلفت راجفة، لم يعد لدي سوى ورقة التوت!!

يتكرر النداء اخلعي عنكِ ورقة التوت.. اخلعي عنكِ الحقيقة.

أغوص في البحر.. فتحاصرني القهقهات العالية، تستنفرني، تأتيني من كل حدب وصوب، وجوه مبتسمة.. وأخرى عابثة.. وأيادٍ بالدم ملوثة، حائرة أنا!! حولي صياح وضحك وصراخ ودمع ودم، فأصيح بصوت مخنوق: أريد الخروج.

أعدو هاربة من اليم والموج يلطمني بقسوة.. يحاول طرحي أرضا، يجذبني إلى القاع، أتشبث بالأمل، أحاول الخروج إلى الشط، أتوارى تحت الماء، آهٍ.. فالماء أيضا يكشفني، ويبصرني الكل عارية.

يا إلهي!!! لا أبصر ملابسي!! أين هي؟

على الشط، تعلقت ملابسي بأنياب، أقنعة، لا أتلمس لها شبهاً، مربعة أم مثلثة الوجه أم سداسية الشكل، لا وضوح.. ضباب من حولي يلفني ويلف معه الحقيقة، وأنياب تغدو بملابسي في الظلام.

صارخة.. أعيدوا ملابسي، أعيدوا ورقة التوت، لقد خدعت، قد استبدلت الحقيقة بالوهم، العذب بالأجاج.

أتلفت راجفة، كل الرؤوس بانحناء، هامات ساجدة وأجساد متلاصقة متزاحمة، وهمهمات أشبه بسيمفونية مرعبة، عيون ساخرة تنظرني باستهزاء، أحاول النهوض بلا فائدة، أرفع رأسي.. أتنفس.. أبحث عن أشياء أعرفها في مكان.. وبين أناس لا أعرفهم، أبكي صارخة: أعيدوا لي ورقة التوت.

يد تمتد نحوي، هي يد (لوجين)، توقظني صغيرتي، وتتساءل ببراءة.. ما بكِ يا أمي تبكين؟

فأجيبها بانهمار دمع حزين.. ضاعت ورقة التوت.

تبتسم الصغيرة وهي تمد يدها بزهر الياسمين، كنتِ تحلمين يا أماه..

أجول بنظري فيمن حولي.. اتسع الكون والشمس كما لم أعهدها من قبل، بحر ذهبي الضياء، ها هي الورود وزهور الياسمين في حديقتي، وعلى الأغصان عصافير وأطيار، وها هو البحر معشوقي، وكما أحببته بصفحته الزرقاء يعكس لون صفاء السماء، نظرت إلى بنيتي وأخذت بيدها، وقلت لها في مرح:

- أتريدين السباحة في البحر؟ هيا.. هيا لنسبح بملابسنا.

وتضحك بنيتي، نسبح بملابسنا؟!! لا بل بالمايوه، سأرتدي المايوه،

لا.. بل بملابسنا..

وتضحك الصغيرة.. بل بالمايوه،

نضحك وتتوالى ضحكاتنا.

نردد معا.. المهم أن نسبح في البحر.. المهم أن نسبح ونخرج لنلعب على الشط.

كم أنت بريئة وجميلة يا صغيرتي!

* كاتبة من مصر.

الطحلب المغرور



■ ياسر عثمان*

... وظنَّ الطحلبُ المغرورُ

أنَّ الماءَ يحملهُ

لأن الماءَ يحترمُ الطحالبْ،

فتاه الطحلب المعتوهُ فوقَ الماءِ سيِّدِهِ،

ومانحِهِ حقوقَ الطفوْ.

شجيراتٌ صغيراتٌ على الساحلْ

تكذِّبُ ما تقول الريحُ،

حين الريحُ تدفعها تجاه النهرِ:

«إنَّ الماءَ سيِّدُنا،

ومانحُنا - إذا ما تعصفُ الريحُ -

الثباتْ،

- إذا ما الرملُ يحرقنا - البرودة..

يا أيها المسكون بالعَتَهِ المعتقْ

يا طحلباً من وهمٍ

يا شفقَ الغروبْ

إنا نخافُ إذا يظنُّ النهرُ ألاَّ فرقَ

بين الغصنِ والطحلبْ،

ويرمي النهرُ أذاتهْ

فيعجبه نقاءُ الغصنِ،

يرسلُ نظرةً صفراء للطحلبْ،

ويصدر أمرَهُ للريح،

تثاءبْ

أناملُها،

فيغدو الطحلبُ المغرورُ أشتاتاً

على الساحلْ

يميل النهرُ

في ولَهٍ،

يعانقُ نضرةَ الأشجارِ..

---

* شاعر وناقد من مصر مقيم في البحرين.

حتى متى؟!

■ السيد موسى بن عبدالله البكري*

حتى متى ظلك المأمول منقلصُ ... فبي إليكِ حنين والهوى غصصُ
لا قصةً بيننا تُروى ولا خبراً ... ولا لقاءً كما تحكي لنا القصصُ
لي حصة من هواك الفذ ملهبةٌ ... هلا توالتْ لقلبٍ عاشق حصصُ
و طالما جاء وقتٌ بالمنى ومضى ... لم نقضِ حاجتنا لكن مضت فرَصُ
يدي التي لم تزلْ ممدودة أتعي: ... أنّ الأحابيل لم يأذن لها القنَصُ
وأنّ عمْري قصيرٌ والحياة غداً ... تُطوى فلن يجديَ الإسعاد إن حرصوا
ناهيك عن شامتٍ، ما كان أكثرهم ... إن يسمعوا بانهزامي في المنى رقصوا
كم يأملون غيابي عنكِ أو ضعتي ... أو مقتل الحبِّ والآمال لو خلصوا
شاهتْ وجوههم السوداءُ، حسبكِ أن ... يغتالهم حسَدٌ، يجتاحهم برَصُ
و إنهم إن يروني قادماً خرسوا ... والحقد يحرقهم، لم تخفه الغصصُ
هيا أتمّي عليهم نارهم ومعي ... ألقي عليهم جحيماً جائعاً يَبِصُ
معي فقط أنتِ دون الناس، أنتِ معي ... تزداد أفراحنا والحزن ينتقصُ

* شاعر من السعودية.

قَصِيدَةٌ مُتَمَنِّعَةٌ



■ نجاة الزباير*

١

حَبَتْ فِي زَبَدِ الْحُرُوفِ طَلْعَةُ الظِّلاَلِ
رَنَوْتُ إِلَيْهَا تَسْرِقُ نَفْسِي
تُبَعْثِرُ تَسْمِيَتِي
- « هِيتَ لَكَ»
قَالَ قَصِيدٌ أَسْرَارُهَا.
أَسَالَتْ أَمْسَهَا فِي ضِفَافِي
وَقَالَتْ:
-«لِمَ تَصْعَدِينَ حُجُبَ الْهَوَاجِسِ
خُطُوَاتُكِ آهَاتُ شَاحِبَةُ الْيَقِينِ
تَنْفَثُ جَمْرَ الْعِشْقِ»
طَرَدْتُهَا مِنْ خَاصِرَةِ اللَّيَالِي
وَ قُلْتُ:
« يَكْفِيكِ وَجْهُكِ الْفَاتِرُ
تَتَقَهْقَرُ فِيهِ خُيُولُ التَّمَنُّعِ».
رَمَقْتُهَا تَرْحَلُ فِي الْخَفَاءِ
آهَاتُهَا غَفْوَةٌ
وَ رِدَاؤُهَا صَبْوَةٌ
كَيْفَ مِنْهَا تَنْسَلُّ عَنَاصِرِي؟
وَ فِي دُخَيْلاَئِي زَهْوٌ يُرْضِعُنِي بِنُوتَةٍ.

٢

كُنْتُ أَشُقُّ صَدْرِي عَنْ وَرْدَةِ الْهَوَى
فَأَرَاهُ يَمْشِي حَوْلِي
وَ فِي سِوَارِ عِشْقِهِ الْحَافِلِ بِالْجَدَائِلِ السِّرِّيَّةِ
مُكَاشَفَاتٌ تَنْضُو عَنْهُ أَعْشَابَ الْهَذَيَانِ
تَخْتَمِرُ فِي لَيْلٍ يُهَاجِرُ فِي فَرَحِي الصَّغِيرِ.
أَسْلَمَتْنِي رَعْشَةُ اللَّوْعَةِ لِلُهَاثِ الْمَتَاهَاتِ.

٣

فِي الْجَسَدِ الْمُتَرَقْرِقِ كَمَا الأَشْيَاءُ الأُولَى
أَعْوَزَتْنِي الدُّرُوبُ الْمُثْقَلَةُ بِالثُّمَالَةِ
غَازَلَتْنِي صُدْفَةٌ ظَمأً عَشِيرَتِهِ
اسْتَمْطَرَتْ انْثِيَالاَتِ ظِلِّهِ
كَمَا رِئَةُ الأَرْضِ تَتَنَشَّقُ أَسَاطِيرَ بَابِلَ
-« تَنَفَّسِينِي مُدُناً عَذْرَاءَ»
قَالَتْ مَرَاجِلُ الْمَوْجَةِ النَّائِمَةِ.

٤

(...) رَائِعًا كَانَ وِشَاحُ الْجَسَدِ
يَتَسَلَّلُ لِكَتِفِ اللَّيْلِ مُخْمَلِيَّ الْهَجْعِ
يَقِفُ قُرْبَ بَابِ الصَّبَابَةِ
« لَكَ كَرْمُ الشِّفَاهِ تَعْتَصِرُ قَوَافِي الْهَوَى»
قَالَتْ خَفْقَةُ الْعِشْقِ.
تَسَلَّلَتْ مِنِّي تَكْتُبُنِي الْفُصُولُ بِلاَ اسْمٍ
وَ فِي ضِيَاءِ الْوَصْلِ ارْتَمَيْتُ.

---

* كاتبة وشاعرة من المغرب.

شعر

حسام الدّين والقنديل السحري

■ علي التومي عبّاسي*

كان يتيمًا
وفقيرًا
ويدعى حسام الدين
عاش طويلاً
يترنّح بين ظلام الليل
وظلم قباطرة
تقضِم حرف الجيم
وحرف السّين
كان حبيس الهمس الموغل في الإذلالْ
كان يخاف عتمة الشوارع
ويحنق على الصدور الحانقة
وكان يحِبّ تلاحين الأطْلاَلْ
كانت أمّه تأويه
وتشبع بطنه مرّة في اليوم
وتظلّ طوال الليل
تناجيه
وعند الصبح
يعاوده الحنين إلى الترحال
مثل العصافير المجروحة
والكلاب السائبة
ومثل أشقى الأطفال
وذات عام
قالت أمّه أنها كَلّت
ثم نامت أيامًا معدودات
ثم قالت إنّها
شُلّتْ.
قال حسام الدين
يا ويحي!
الآن سيلعقني الدّودّ
وتقبّل عينَيّ الفئران
ولن تستحي أن تبول عليّ الثعالب
وتزق على أنفي الغربان السود
سأبيع ما تركت أمّي
في حفرة النسيان

سألوك علكة خبزٍ كل يوم

وسأحضن همّي

وراء بابي

عَلّ الفئران والكلاب والدّود والغربان

تمُرّ وتنساني

وتنس جثّة أمّي.

وذات نهار،

كان حسام الدين يغط في الأحلام

وعاوده الشوق إلى قصة علاء الدين

وكرم جنّيّه الهُمَام

وتذكّر قنديلاً كانت أمّه تشعله

مرّة في العام

لندْرة الزيت وشدّة الأيام.

بحث عن القنديل وصَار

كالمهووس يطارده الهذيان

فكادَ يخرّب خربة أمّهْ

وجد القنديل فرَاح يضُمّهْ

ويمسح عنه غباراً أسود أسود

قال:

سأفرك رأسهْ

وإذا جاءني جنّي سأرقُص قُربَهْ

وأطلب نبراسًا ذهبِيًا

ينير حياتي

وينير ظلام الخربَهْ

ثم فكّر حسام الدّين

وقال:

لا! بل أطلب أجنحة وأطير

أو أطلب قصْرًا ومماليكْ

وثروة قارون

وعلى نهر الخلد سأفتح لي

أبوابًا وشبابيكْ

ولما فرك المصباح

فاض النور

وخاطبه صوت سعيدْ:

يا حسام الدين، أنا ساكن المصباح

أنا عبدك

فماذا تقول وماذا تريد ؟

لم يذهل حسام الدين

ولم يفزعْ

وأجابَ:

أريد كُلّ شيء

أريد سحر الفصول الأربعْ

قال الصوت:

لا يا حسام الدين

أنا لا أعطي شيئًا للإنسان فصَبْرِكْ!

أنا جنّي يأخُذُ فهات

خوْفَكْ

هات الحقد المعشوشب في حلقكْ.

وستعثر عندئذ

على كنزٍ مدفون

في قلبك

وستعرف...

ثار حسام الدين وقال:

ماذا سأعرف؟ ماذا سأعرف؟

-ستعرف أنك كنت صبياً حالِمًا

وأنك لمّا جُدْت عَلَيّ

أصبحت غنِيًا جدًا

وانك اسعد من كلّ الأمراء

ومن كل سلاطين العالم.

---

* باحث وكاتب من تونس.

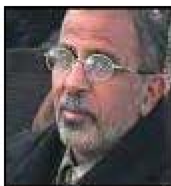
عيناك.. يا سمراء

■ د. لطفي زغلول*

تَحملُني عَيناكِ يَا سَمراءْ
على جَناحينِ.. من الضياءْ
يُسافرانِ بِي لآخرِ المَدى
في رِحلةٍ..
ليس لها انتهاءْ
أجوبُ أقماراً..
أزورُ أنجُماً
أهيمُ بَينَ الأرضِ والسماءْ
وأنزلُ البُحورَ في مَراكبٍ
تَنأى بِها الأمواجُ والأنواءْ
تَحطُّني..
عَلى شَواطئِ الرؤى
يَجتاحُني مَدٌّ مِنَ الإغماءْ
تَنثُرُني رَذاذَ أبجديَّةٍ..
بِلا مَدىً
في لُجَّةِ الأهواءْ
تَمرُّ بِي الفُصولُ في مَدارِها
الصيفُ والخَريفُ والشتاءْ
ولم أزلْ في مَقعدي
كأنَّني ألقاكِ..
عندَ ذَلكَ المَساءْ
كأنَّني على الرصيفِ..
لا أزالُ في انتظارِ زَورَقي..
يَعودُ لِلميناءْ

* شاعر وكاتب من فلسطين.

هذا قليل دمي



■ أحمد الخطيب*

لي جُمْعُ حرفٍ، ولي منْ شرفةِ الق ... يا بائعَ الجمرِ، كم؟ والتفّتِ الورق
نحوي إذا شُعِرتْ في القلب أغنيةٌ ... أو شابها الموجُ، أو ضحّى بها الغرقُ
هذي وصاياكَ، فارجُمْ، كم تشيدُ لها ... من غامضِ الدهرِ ما إيوانهُ العرقُ
إنّي احتسيتُ قيامي غيرَ متصدعٍ ... فاحتاس وجدٌ، وعانتْ بعدهُ الحُرقُ
يا أنتَ من صَدمٍ، كم ذا الودُّ لهُ ... الشعرُ أوْلهُ أنْ يُحيسن الشفق
والشعرُ في الحرفِ أن تطفو منازلهُ ... ما بين طرحِ الهوى، أو حين يتزلقُ
كفّي على الريـــــح أهرامٌ مُعتّقةٌ ... وفي مرايا الندى خافٍ هو الحبقُ
طارتْ بنا عن يـــدٍ زُلفى مرابعهُ ... فاختلْ من طينِ هذا السّاحرِ الأرقُ
ما جئتُ في النصِّ أحفى، أو الودُّ بهِ ... لكنّهُ العمرُ يضحى تحتهُ القلقُ
فأذنْ إذنْ، لي من الجمعِ الذي ورثتْ ... عيناهُ رســـمَ يـــدٍ، السّابقون بقوا
فالمرجُ إذ في الرضا يُفضي زنابقهُ ... لا يستوي أو إذا غاضتْ هنا الطرقُ
يا ليلُ كم؟ وانبرى في الوجهِ مُفتسلاً ... هذا شرابُ غوى، فادفع فما عزقوا
نحو الأساطيرِ من نجمٍ سكنتُ لهُ ... أو كان يسكنني من قبلهِ الطّبقُ
هذي وصاياكَ ما علّمتني نَفَساً ... إلا وكان نسيجي الماءُ والبَرَقُ
فاهرمْ، فقد آنسَ الإبحار عن سعةٍ ... مثلي، وراح يطوي جفنهُ النّزقُ
لم أنتبهْ ليدي في السّجن قاصدةً ... قصدَ السبيلِ، وكلّ الأرض لي نفقُ
حُمّلتُ من جرحِ حربي لا انفصام لهُ ... ولا فضاء ســـوى ما نَهنهُ الودَقُ
حُمّلتُ نفسيَ ملموماً على هجرٍ ... فاحتار يربو هنا قيثارُ من سبقوا
السّابقونَ، ولي أن أنتمي ليدي ... وأنْ لا أيضَ بمـــاءٍ أصدلُهُ المُزَقُ
حتى إذا نبستْ في الموتِ نائلةً ... كفّي حريـــرُ دمي الليلُ والرّمقُ
ريحُ الأنوفِ أنا في ساحلٍ غَربٍ ... هل مُقتضى الريح أنْ ينأى بيَ الحنقُ
أو مُقتضى السرُّ في جرثومةٍ علاً ... تسعى إلى الأملِ المخفيِّ إذ أثقُ
أو مقتضى الموتِ لو أغزو، فأثبتُ لي ... شيئاً من الجري، أو كي يهدأ البلقُ
أو أثبتَ النــدَّ للمعنى فأوجزهُ ... واقتفي أثــرَ الإيجـــازِ يا أفقُ
سربانِ ما اجتمعا إلا وقد سُرِيَتْ ... تحت التخيّلِ جيادٌ هدّها الحنقُ
سربان ما اجتمعا إلا لذاكرةٍ ... هذا قليـــل دمي يا أيها القلقُ

---

* شاعر من الأردن.

وللحب... نغني



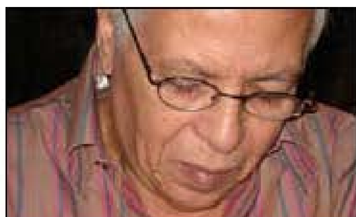
■ سعد بن سعيد الرفاعي*

إنه الحب.. فضاءات الغناء
مركب للصحب...
وجه مخمليٌ.. لو نشاء
قالت الحكمة. والوقت مساء
إنه الحب وهل للحب وجهٌ
غير وجهٍ من ضياء
إنه الحب.. وهل للحب صوتٌ
ليس يشدو بالغناء
إنه الحب سيبقى
ما بقينا.. ما سعينا..
ما هفونا نحو فجر من رجاء
يا أماني الفجر...
يا حلم الفتى
يا ضياءً..
عبقت بالحب في ليل الدجى
يا غناءً..
والنشيد العذب يجتاز المدى
يا عزوماً..
أوصلتنا فوق هاتيك الربا
أنشديهم عن بطولات الفتى
عن فضاءات تنامت
عن مسارات تسامت
عن رؤى بيضاء...
عن حب تجلى شدوه:
إنه الحب.. مروج
ومروج الحب قلبي.. والفضاءات سماء!!

* شاعر من السعودية.

ملامح الواقعية الشعرية في "غرف للإيجار" لمحمد البساطي

■ هشام بنشاوي*



ارتبطت كتابات محمد البساطي القصصية والروائية بالفئات المسحوقة والمهمشة؛ ففي روايته «جوع» رصد تفاصيل معاناة أسرة ريفية، في سبيل البحث عن لقمة العيش؛ وفي روايته الجديدة «غرف للإيجار» (دار الآداب- فبراير ٢٠١٠م)، يعود إلى قاع المدينة (القاهرة)، مشرحاً أزمة المسكن، من خلال حكايات ثلاث عائلات تسكن في شقة قديمة مكوّنة من ثلاث غرف، بحمام مشترك.

المكان هو البطل الرئيس في هذا المتن الحكائي، كما يشي بذلك عنوان الرواية؛ وهو ضيق، خانق ومنغلق مثل حيوات شخصيات الرواية، يفرض سطوته عليها، ويحدد مصيرها، فيفتقدون – من ثَمّ– أبسط الشروط الإنسانية لحياة كريمة ؛ حريتهم الخاصة في البيت المشترك، و حميمية الحياة، لكنها – رغم كل ذلك– تعيش على حافة الحياة، متصالحة مع ذواتها ومع العالم.. في رضى تام.

وبنفس اللغة التصويرية المقتضبة، المشحونة والغنية بالدلالات، يكتب الروائي المصري محمد البساطي روايته ، متفادياً الترهل السردي والحشو اللغوي، مكتفياً بالسرد المحايد، دون الغوص في أعماق شخصياته، كما لو كان يكتب السيناريو، وحتى الحوار يكتبه بالتقتير نفسه، وكأن شخصياته – رغم هشاشتها الجوانية– تتجنب البوح والتذمر؛ لأنها قد ترى في ذلك إعلاناً عن ضعفها الإنساني.

***

تنبني «غرف للإيجار» على قسمين، القسم الأول يُروى بضمير الغائب، بصيغة الحاضر مع بعض الارتدادات السردية الاسترجاعية، لإضاءة جوانب من حياة الشخصيات وماضيها، قبل سكنها في الشقة، من وجهة السارد العليم بكل شيء، فتبدأ الرواية كالتالي: «الشقة في بيت قديم. من ثلاث غرف. بكل غرفة عائلة. الباب الخارجي مفتوح ليل نهار. لا يوجد في الصالة ما يخشى عليه، وكل عائلة تغلق باب غرفتها على نفسها وأشيائها»، بينما القسم الثاني، يروى بضمير المتكلم، على لسان عباس، إحدى الشخصيات : «غرفتي فوق السطح، تشغل ركناً من الجانب الأيمن، تطل على رأس السلم، أوارب الباب وأرى من رقدتي الأقدام التي تهبط وتصعد، وقد يمر يومان أو ثلاثة لا أرى قدماً، وعندما أراها أظل في رقدتي لا أتحرك، صاحبها لا يقصدني، فلا أعرف أحداً يمكن أن يزورني، وأسمع الخطوات في طريقها إلى الغرفة الأخرى».

من خلال قراءتنا الأولية للرواية، سنلاحظ أن ظروف الوافدين تباعاً على الشقة تتشابه. في البدء، نتعرف على أولى ساكنات الشقة؛ فاطمة الشابة و زوجها عوض الفوّال، الذي يغار عليها، ويضربها إذا نظرت من الشباك إلى الشارع، لكنها

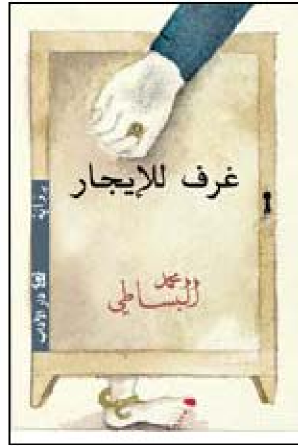
تتحمّل سوء معاملته، حتى لا تعود إلى منزل والدتها بالصعيد، وإلى تحرشات زوج أمها. هذا الاعتداء لم يكن سوى تنفيس عن فشله في إقامة علاقة حسية مع زوجته، مثلما حدث حين ضربها أول مرة، يزمجر:

أنت السبب،

سبب في إيه؟

في اللي حصل،

إزاي؟!



تجعل منه شخصاً شهيرًا، ويتعاطف مع جيرانه، فتراه يساعد جارته عزيزة في تنظيف زوجها المشلول، ثم يتعاطف مع الموسيقي العجوز وحفيدته التي ترافقه في جولاته الغنائية كل مساء.

***

عبر إكراهات الحياة اليومية، تغرق الرواية في تفاصيل الوجع الإنساني والتشتت الاجتماعي، بعدها نتعرف على عطيات المرحة المقبلة على الحياة بفرح كبير، وزوجها بدوي الفرّان، بعد أن أصيب بتشوه في وجهه، إثر حريق نشب بالفرن، مما ولد في أعماق زوجته ما يشبه النفور. أما الشخصية الثالثة فهي هانم زوجة عثمان، الموظف في مصلحة السكة الحديد، التي ترفض ارتداء ملابس قصيرة تبرز مفاتنها، وتنشغل بابنها يوسف، وتبتعد عن جارتيها، لكن محمد البساطي لا يغوص في تفاصيل هذه العلاقة، بل يكتفي بالتلميح كالعادة...

تمضي حياة سكان الشقق الثلاث في وئام إلى أن تحدث الفضيحة، فهانم كانت تترك باب غرفتها موارباً من أجل ابنها، الذي يستيقظ ليلا، ليذهب إلى الحمام، وزوجها كان يعود من عمله متأخرًا، وفي تلك الليلة، وبعد أن تحشش بدوي، أخطأ الطريق إلى غرفته، ودخل خطأ إلى غرفة هانم، فما كان عليها إلا أن تستأجر غرفة أخرى - هي وابنها- على السطوح (بجوار عباس)، بعد أن اختفى عثمان. هذا الاختفاء سيجعل ابنها مكتئباً، يرفض حتى الأكل، ولا يجد سلواه سوى في الرسم. بهذا الانتقال المكاني، يتغير المنظور السردي، ويتسلم عباس دفة السرد. ويختلف عباس عن باقي شخصيات الرواية، بكونه الوحيد الذي يمتلك وعياً، ويحلم بأن يكتب مقالات ونصوصاً

ولعل القارئ قد يستغرب أن توسم هذه الورقة بـ: (ملامح الواقعية الشعرية في «غرف للإيجار» لمحمد البساطي)، لكن المتتبع لكتابات محمد البساطي، سيلاحظ أنه في أغلب كتاباته يميل إلى التعاطف مع شخصياته الروائية النسائية، ومن ثم جعل هذا القارئ - رغماً عنه- يتعاطف مع فردوس، الزوجة الجميلة في روايته البديعة «فردوس»، ومع زاهية في رواية «دق الطبول» على سبيل المثال لا الحصر.. لكنه في هذه الرواية، حرم نساء «غرف للإيجار» من ذلك الشجن، مركزاً على حياتهن الجنسية نوعاً، كأنما يسلط الضوء على معاناتهن المسكوت عنهن، لكن ذلك لا يعني أن نصنف ما يكتب أدباً نسوياً، لأنه «أدب إنساني» وكفى.

إن الشجن الذي رسم به محمد البساطي شخصيتي زاهية وفردوس، استحوذ عليه عباس، فهو - مثلاً - لا يفكر في جارته جنسياً، رغم أنها تتصرف على سجيتها، فتمد يدها لتعدل وضع «السوتيان» وهي تكلمه، أو ترفع ثوبها وتعصره، غير مبالية بتعريها. ربما، قد يظن البعض أن البساطي يحاول رسم شخصية عباس بصورة مثالية، لكن ذلك لا يجعلنا نستغرب إن علمنا أن أغلب شخصيات البساطي تتمتع بنقاء داخلي مفقود، فهي رغم فقرها واحتياجها لا تسرق ولا تتسول مثلا، بل تبحث عن لقمة العيش، بمكسب

شريف، كما في رواية «جوع».

سنتعاطف مع عباس حين نعلم أن له جرحه الخاص، فزوجته بعد طلاقها، حرمته من رؤية ابنته، وهذا ما جعله يتعاطف مع حفيدة الرجل العجوز، ويتكفل بها، بعد اختفاء الجد، بعد أن أبلغه أنه سيتغيب ليومين، لأمر طارئ، فذهب ولم ويعد. الطفلة فريدة هي القطرة التي أفاضت الكأس... فريدة هي التي حضرتني للكتابة عن الرواية، ولا أنكر أنني لم أكن متحمساً بما يكفي للكتابة عن «غرف للإيجار» أثناء قراءة القسم الأول من الرواية. وحدها فريدة ستضفي بوجودها على المتن الروائي لمسة إنسانية وشجناً شفيفاً. وللأسف، لم يتنبه كل من كتبوا عن الرواية أن محمد البساطي، منح هذه الشخصية اسم حفيدته، التي أهداها الرواية، والقارئ - في أغلب الأحوال- يتجاهل الإهداء، لأنه يبقى شيئاً خاصّاً وسريّاً، لا يدركه إلا الكاتب والمهدى إليه... ربما، من حسن حظي، أني سمعت صوت فريدة (حفيدة الكاتب)، وأنا أتصل به هاتفيّاً، فوجدتني مأخوذاً بصوت طفولي رخيم، طاعن في ملائكيته وبراءته، رغم كلماتها القليلة.. فأدركت بأنه محق في أن يهديها هذه الرواية.

في أغلب مسروداته، أفلح محمد البساطي في ألا يندفع وراء حماسه للكتابة عن المهمشين، ويحول كتاباته إلى بوق أيديولوجي، وهو الذي يجاهر برأيه السياسي الصريح في حواراته.. لكنه - هذه المرة- فشل في أن يمنع نفسه من الاندفاع وراء حبه لحفيدته فريدة، كما تجلى في رسمه لشخصية فريدة (حفيدة العجوز الموسيقي)، ثم في علاقة عباس بابنته، التي لم يرها مند عامين، ولا يستطيع حتى إهداءها الدمية: «العروسة كانت لا تزال في يدي حين عدت إلى الغرفة، لففتها في جلباب قديم ووضعتها بالكشك، قلت أنساها، ونسيتها حتى ظهرت من نفسها، وكنت أبحث عن شيء في الكشك. نفضت الغبار عنها ومشطت شعرها ونقلتها إلى الغرفة». وهكذا سيهدي عباس الدمية إلى جارته الصغيرة فريدة، التي تخلت عنها أمها بعد سوء معاملة زوجها لها، لأنها كانت تضرب ابن زوج أمها، كما سنعرف من خلال حديث الجد مع عباس : «أنا جدها من أمها. أبوها مات من زمن. بلهارسيا وكبد. القصد. أمها صغيرة. تجوزت. ماشي، جوزها معاه ابن في سن فريدة من زوجة ماتت. وفريدة موش ساهلة. الولد يضربها تضربه، يشتمها تشتمه. شهر والثاني وقال موش عايز فريدة في البيت. يقول ما أصرفش على واحدة موش بنتي. آه. فيه ناس كده. وبنتي تمانع، نكدّ عليها عيشتها. ويضرب البنت. آه. على الفاضي والمليان. ضرب ضرب، عينها تورم. مناخيرها تنزل دم. أنا شوفت كده أخذت البنت عندي. شوية ميه.

مددت له الكوب وشرب. قال:

- كترت عليك في الكلام. وماكنتش عايز حد يعرف حاجة. آهو. أمها كانت تزورنا من وقت للتاني. معاها حتتين قماش للبنت. غيارين. جزمة. اللي بتقدر عليه. شهر. شهرين وانقطعت زيارتها. خطفت رجلي أشوفها. كانت حامل. قالت خلي بالك من البنت. وولدت كما علمت وانشغلت بالولد ونسيتنا. يعني. حانعوز منها إيه. فريدة عارفة كل حاجة. وبطلت تسأل عنها».

وبكثير من الشجن الآسر، يرصد محمد البساطي علاقة فريدة بدميتها، حتى أن الدمع يطفر من عيني، كلما قرأت هذا المقطع : « قفزت فرحاً واحتضنت العروسة ودارت بها:

دي ليّ.

آه لك.

متشكرة يا عمو. انت بهدلتها. حاسرح شعرها وأنظفه وأغسل فستانها. اسمها إيه؟

اختاري أنت لها اسماً.

ديدي. شوفت واحدة زيها في محل وسألت عن اسمها.

جرت نحو غرفتها، واختفت داخلها، بعد قليل سمعت صوت غنائها للعروس.

ورأيتها قادمة تحملها تحت ذراعيها، وجهها حزين، توشك على البكاء. مدت العروسة لي:

خد. موش حاخدها.

ليه يا فريدة؟

جدي بيقول إنك جبتها لواحدة غيري موش ليّ.

انحنيت مقترباً بوجهي منها:

أبداً يا فريدة. أنا أول ما شوفتك لقيتك حلوة. وقلت لا بد أشتري لك عروسة.

رفعت وجهها ونظرت في عيني:

طيب احلف.

والله العظيم والله العظيم.

استدارت جرياً إلى غرفتها، بعدها سمعت غناءها تصاحبه دندنة على العود».

وفي مقطع سردي آخر، نقرأ : «تفرش حصيراً جنب الجدار، وتسند ظهر ديدي إليه وتمد ساقيها أمامها، تحمل كومة صغيرة من الأشياء وتضعها بجوارها، وتقبل قفزاً. تقول:

الدنيا بدأت تبرد. وديدي معندهاش هدوم شتوي. قلت أعمل لها جلابيتين.

أنزل أشتري لها.

لأ. عايزاني أعمل لها.

وعندك قماش؟

كتير. جلابيتين للبيت. وفستان بحزام لما نخرج.

وتتركني إلى قعدتها، وأسمعها تغني في صوت خافت، وترفع كوباً إلى فم ديدي».

***

أيضا، ثمة شيء آخر يتميز به السرد عند محمد البساطي وهو مرحه، إذ يضفي الكاتب بعضا من خفة ظله على كتاباته، فضلا عما يمتاز به هذا السرد الآسر من فرادة سردية ورؤيوية وجمالية، كما يتجلى في حادث الجار الذي مد يده، وأخذ فنجان القرفة من «السبت»، الذي كانت تدليه عطيات لزوجها بدوي، فصارت تحضر فنجانين، واحد لزوجها والآخر للجار، الذي لا ترى سوى يده، وهناك حادث رمي عباس «القلة» وراء الرجل، الذي كان يتسلل إلى إحدى غرف السطح مع عشيقته : «الضحك أفقدني اتزاني. أتمرغ في الفراش وأرفس وأعض طرف اللحاف، آه، ربما ابتل بنطلونه الآن، ويزداد ضحكي، وهي أيضاً، جيبتها، ويمشيان في الشارع».

***

قد تدفع الكتابة عن الهوامش البشرية بعض الكتاب إلى السقوط في فخ الخطاب الأيديولوجي، عالي النبرة... إلا أن محمد البساطي، وفي أغلب مسروداته، يكتب عن شخصيات قنوعة طيبة، لا تفكر في معاناتها، ولا تطمح إلى تغيير الواقع، بل تكتفي بأفراحها الصغرى، التي قد لا تتجاوز متعاً حسية عابرة أحياناً، كي تتحمل وعثاء الحياة، وكأن محمد البساطي يدين الأنظمة السياسية - رغم غياب هذا الخطاب في الرواية- التي تفرخ هذه الفئات المسحوقة المهمشة، البعيدة عن المشاركة في العمل السياسي.. يدين تلك الأنظمة المتفسخة، التي أفلحت في صناعة أغلبية (قطيع؟) تعزف عن المشاركة في صنع القرار. إن أغلب شخصيات محمد البساطي غير معنية بأي وعي سياسي أو اجتماعي أو ديني، فهي تنشغل بإكراهات حياتها اليومية، وبعض مباهجها الصغرى.

---

* كاتب من المغرب.

سحمي الهاجري

يكشف في كتابه "جدلية المتن والتشكيل"

الفجوة بين طموح الروائيين وضعف إمكاناتهم الفنية

■ خالد ربيع السيد *



يتعمق الدكتور سحمي الهاجري في دراسته النقدية الموسعة (جدلية المتن والتشكيل: الطفرة الروائية في السعودية)، الصادرة حديثاً عن النادي الأدبي بحائل بمشاركة مؤسسة الانتشار العربي ببيروت، في تحليل وتشريح ونقد المنجز الروائي السعودي خلال الفترة ١٩٩٠-٢٠٠٦م، بوصفها الفترة الأغزر إنتاجاً في الرواية السعودية، فقد كان معدل صدور الروايات واحدةً في كل شهر، بل تزايد في عام ٢٠٠٦م ليصبح رواية في كل أسبوع، بينما كان المعدل خلال الستين سنة السابقة (١٩٣٠-١٩٩٠م) رواية في كل سنة.

ويمكن عدّ الكتاب في بعض جوانبه دراسة عامة.. وليست خاصة بالرواية السعودية فقط؛ إذ يحمل رؤية نظرية نقدية رصينة، من شأنها التقاطع والتماهي مع نظرية الرواية المطروحة عالمياً، فما حواه بمنهجية المسح (Survey) لرؤى وأسانيد وإحالات واستشهادات بآراء نقاد آخرين أمثال: د. سعد البازعي، د. سعيد السريحي، د. لمياء باعشن، محمد العباس د. عبدالله الغذامي، د. معجب الزهراني، والعديد من النقاد الجادين، إضافة إلى أطروحات ومقاربات متضمنة كل ما يمت بصلة لتلك الروايات، يتيح له مكانة مرجعية مرموقة، ويضمن لقارئه متعة ومؤانسة مستبصرة بقدر عالٍ من الموضوعية والحياد.

والكتاب من زاوية أخرى - أطروحة الدكتوراه للمؤلف - الأشمل من بين الدراسات المتناولة للرواية السعودية في فترة الطفرة، لا سيما وأنه ينطلق من منهج تكاملي شمولي (Wholeness)، لتحليل نزوع كتّابها في ظل متغيرات أيديولوجية

وثقافية وسياسية إقليمية وعالمية عاصفة، ما نحا بهم إلى الهم الاجتماعي أولاً، والثقافي والفكري ثانياً، وغلب وعيهم بما يريدون على حساب ما يجيدون فنياً، الأمر الذي يحيلها إلى القرب من تأثير سياقها بما يجعل السياق يؤلفها من خلال كاتب محكوم بثنائية «الطموح والإمكانية».. ومن هنا يقرر الهاجري بنشوء الجدلية بين (المتن والتشكيل)، ويرى أن الكتّاب انجذبوا إلى المضمون بينما تنحاز الرواية إلى جنسها الأدبي.



ويقسّم الهاجري كتابه المحشود في (٤٨٠) صفحة بعد كبسلة المعلومات الهائلة المتوافرة لإعداده بواسطة علم إدارة المعلومات الذي يجيده - كما يقول - إلى قسمين: يتعلق الأول بالمتن الروائي، والثاني بالبنى الروائية. فالمتن الروائي في النتاج المتمثل في (٢٧١) رواية لـ(١٦٢) كاتباً يدور داخل محورين كبيرين هما: وعي الذات والقيم المتحولة. ورغم تقاطع هذين المحورين وتداخلهما، إلا أن تمايزاً واضحاً يظهر في التعامل مع القيم المتحولة بما يستلزم ذاتاً لها هوية بسماتها العامة.. وطبيعة أسئلتها وهمومها وتطلعاتها. وهكذا يرجّح د. سحمي أن المتن العام يكاد يكون واحداً من جهة تشابه الاهتمامات والأسئلة، حتى وإن تنوعت البنى الروائية في اشتغالها على هذا المتن.

وفي هذه البنى يتوغل البحث في الأشكال الروائية ووظائفها الدلالية العامة، مثل الشكل السيري وما ينطوي عليه من تفريغ الذاكرة والجنوح النستولوجي، وروايات الأسلوب الشعري وما تفتحه من آفاق التأمل والحلم، وروايات الباعث الصوفي والأسطوري، وروايات الشكل التركيبي الملتقية مع البنية المفتوحة المتأسسة على كسر حاجز الإيهام وتنقلات الزمن وتعدد الأصوات. وفي العموم -كما يحدد الناقد- فإن الفكري والتجريدي والوقائعي كان أقرب إلى ذهنية أغلب الكتّاب، وتكاد تشكل الحكايا الخام قوام معظم الأعمال.

ومن السمات الواضحة في فترة الطفرة - بحسب المؤلف- تَقدُّم الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى، ومحاورة سياقها وبروز الصوت الأنثوي، ونشرها لثقافة الأسئلة، وإعادة عرض موضوع الذات والهوية، وترسيخها للانتماء للمستقبل وجرأتها في اقتحام المحظور الجنسي والديني والسياسي، إذ يقول المؤلف: إن الروايات تورد أن الذي حدث قيام الدولة باستعارة أسوأ ما في القبيلة مثل: شيوع الاستتباع الجماعي، وسحق فردية الإنسان التي ورثتها الدولة عن القبيلة مما حول الاستبشار بمظاهر الدولة الحديثة إلى شيء آخر مختلف تماماً. فمنذ حرب تحرير الكويت بدأت قيمة الوطنية تبرز بصورة أكبر في روايات مثل «شقة الحرية» و«العصفورية» و«الغيمة الرصاصية» و«الإرهابي



على «الأيروتيكية»- ربما على سبيل الاحتجاج والمشاغبة.. أو لضرب المجتمع المدعي للطهرانية.

وفي ذات المقام ينبه الهاجري إلى أن رواية المرأة كشفت نوعاً من الوعي الزائف الذي يضعف قضية المرأة، ويقول: رغم أن وعيها بهويتها الأنثوية الذاتية وبالعالم من حولها كان ناضجاً؛ إلا أنه مصحوب باندفاع وتأثر بالتطرف الفكري.

٢٠»، فالوطن هو الملاذ الأخير بعد أن وقفت التيارات القومية والإسلامية في الخارج ضد الوطن، وكانت العودة لتمجيد الملك المؤسس والأمن الذي حققه لجزيرة العرب أحد مظاهر الانحياز للوطن.

ثم ظهرت الذات الأنثوية من خلال كم من الروايات يساوي ما أصدره الرجل في سنة الذروة ٢٠٠٦م، وبواقع (٢٣) رواية نسائية مقابل (٢٦)، تتراوح في طرح مشكلاتها- بوعي ذاتي- بين العميق الغائر في كينونتها الأنثوية وبين حقوقها الإنسانية ومتطلباتها المادية والنفسية والجنسية.. برواية «القران المقدس» يستشهد الهاجري: «كنت أنثى، مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي». ويلفت إلى مساندة المرأة الناقدة للمرأة الروائية، ويعتبر أن كل أمر يتعلق بالمرأة كان في غاية الحساسية لارتباطها في الذهن الجمعي بالجسد المدنس. ولذلك يفسّر د. سحمي تضخيم الأمور المتعلقة بالأنثى خصوصاً إذا إرتبطت بالدين -لا سيما وأن بعض الروايات تزايدت فيها المقاطع «البرونوجرافية»

تظهر بعض الأعمال بصورة التركيب الذهني - وإن توسلت في الظاهر بالقصدية الفنية - تمهيداً للدخول في تفاصيل البنية الإبداعية التي غالباً ما يتكلفها الكتاب، بتوشيحها بالإيحاء بتعدد الأصوات وتداخل الأحداث، وتكسير الزمن، والسرد داخل السرد، لتفتقد بعد ذلك تناغم البنية مع المتن. ويؤدي هذا في كثير من الأحيان إلى أنماط من الإبهام والغموض، ليس على مستوى المتلقي العادي فحسب، بل على مستوى المتلقي الخبير.

ويبقى الكتاب شاهداً على العمل الدؤوب الذي كرسه الباحث الجاد الدكتور سحمي الهاجري طوال خمس سنوات، ليكون شاهداً على ظاهرة تفاقمت حتى أطلق عليها «تسونامي الرواية السعودية» بحسب تعبير د. غازي القصيبي، وأحدثت تغييرات مهمة في وجدان الشعب السعودي، لينعكس على مفاصل دقيقة مؤثرة وحاضرة في حراكه وحياته.

---

* كاتب من السعودية.

الرؤيـةُ الاغترابية في مجموعة

"تركتُ الأرضَ لآخرين" للشاعر نجيب مبارك

■ محمد أحمد بتيس*



يقدم الشاعر المغربي نجيب مبارك في مجموعته الأولى «تركت الأرض لآخرين»[1] والتي سبق لها أن فازت بجائزة اتحاد كتاب المغرب سنة ٢٠٠٤م، عالما شعريا مختلفا يستفز القارئ بصوره وتراكيبه وإيقاعه؛ إنه عالم ضاج بالتفاصيل والمشاهد والإيحاءات اليومية، لكن في لغة شفيفة ورقيقة وموحية، مسنونة برؤية اغترابية باذخة تثري الدلالة الشعرية، وتدفع بها بعيدا نحو تخوم المتخيل اللانهائية. ولتعزيز هذه الرؤية وإخصابها، عمد الشاعر إلى استدعاء روافد أخرى مغرية كالتشكيل والسينما والأسطورة، في أفق رفد نصه الشعري بسمات فنية وجمالية ورمزية إضافية.

في هذا العمل اللافت ينتقل بنا الشاعر إلى مساحات شعرية ذاتية، تتحول فيها الذات إلى نقطة جذب كبرى تُحلق حولها الخيبات والخسارات والاستيهامات، التي تتقاطر من كل حدب وصوب. ومنذ أول وهلة، يحس القارئ بتلك النكهة السوداوية التي تفوح من نصوص المجموعة، بدءاً بالعنوان الذي يبدو كصرخة أنطولوجية يطلقها الشاعر في وجه هؤلاء الآخرين الذين يفسدون عليه عالمه، الذي يحاول تأثيثه بهواجسه وأحلامه الصغيرة؛ فكأن هؤلاء همُ الجحيم الذي تحدث عنه الفيلسوف الفرنسي الراحل جون بول سارتر في مسرحيته الشهيرة «الأبواب المغلقة».

ضمن هذا السياق، يتأسس جزء من استراتيجية الشاعر على الانتقال بمجموعة من التفاصيل اليومية (هدية الشمعدان، زجاج النوافذ، الشمعة، السرير، الشراشف، المرآة، الأكواريوم، الشاطئ

العام، حبة دواء مغلفة بالشوكولاطة، الحدائق، مكان عام ومفروش، الزنقة، الشاطئ العام....) من مستواها الدلالي المباشر إلى داخل رؤية شعرية، تنتصر وتنحاز لكل ما هو هامشي وهش وغائب عن هذه الأرض؛ الأرضُ التي صارت، على ما يبدو، غير جديرة بالإقامة عليها بعد أن تسيدت فيها البراغماتية وغياب المعنى والخواء الوجودي؛ أرض تتوالى فيها الانتكاسات، محيلةً عمر الإنسان إلى ما يشبه الركام الروحي الآسن، الذي يبعث على الغياب والأسى والحزن. نقرأ في نص «عبر هذا الأكواريوم»:

لا أنتظر أحدا/ في السبت والأحد الكريهين/ رغم أنهما يحتلان/ نصف هكتارات العمر. (ص ٢٥).

ويقول في نص «الوضع الآمن»:

جيراني أغلقوا الباب/على مضادات الحياة،/ دحرجوا ليمونة صلبة في الممر/ وناموا. (ص ٣٥).

هذا الإحساس الفادح بالاغتراب، لا يأخذ دلالته الفنية والجمالية عند الشاعر، إلا في ضوء لغة شعرية مغايرة ترتفع به نحو أفق وجودي غرائبي، تصبح معه السريالية اختيارا مغريا في الشعر والحياة، في محاولة للتحايل الرمزي على الزمن بكل سطوته المرعبة. ذلك ما ينبئنا به أحد أجمل نصوص المجموعة، والذي يحمل عنوان «أقف مثل السيد في لوحة ماغْريت». في هذا النص يحاور الشاعر لوحة الفنان البلجيكي السريالي الشهير «روني ماغْريت» والتي تحمل عنوان «معلم المدرسة»؛ لوحة يبدو فيها رجل يعتمر قبعة، واقفا في مكان ما، مديراً ظهره للعالم تحت سماء معتمة يتوسطها هلال. وكما هو الشأن بالنسبة لجل أعمال ماغريت، تعبر هذه اللوحة، بشكل أو بآخر، عن المفارقات والتناقضات العميقة التي تحكم الوجود الإنساني بمختلف تبدياته. ألم يقل «ماغريت» نفسه، معلقا على إحدى لوحاته، «إن كل شيء نراه يحجب شيئا آخر، والإنسان يتوق دائما إلى رؤية واستجلاء ما لا يستطيع رؤيته». يتعلق الأمر هنا بتناص بديع مع إحدى روائع هذا الرسام الكبير، ينبني على استحضار بعض طروحات هذا الأخير في الفن والحياة بشكل عام، وإعادة تشكيلها ثم الدفع بها داخل الحركية العامة للنص. يقول الشاعر:

«ولأن ما يؤرقني ليس طقسا/ شرخا على الباب/ أو سكينا على وسادتي/ أقف مثل السيد/ في لوحة «ماغْريت»/ ظهري لأمواج ماكرة/ تحت هلال ذي حدين/ أقف عاريا/ غير منشغل بالشجاعة/ أحن إلى الذئاب/ وأنسى الهواء». (ص ١٥).

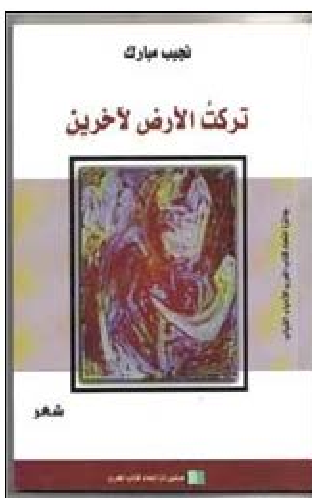
لا يقتصر استدعاء الرافد السريالي، بكل أبعاده، على هذا النص فقط، بل يطال نصوصا أخرى، بشكل يعبر عن اطلاع الشاعر على بعض جوانب الإرث السريالي الفني والأدبي. فحالة الغموض والعتمة واليأس والغرابة التي تخيم على الصور والتراكيب والأخْيِلة، تذهب بالقارئ بعيداً في إشراكه في إنتاج المعاني والدلالات المتباينة لسخرية تقود إلى أغوار بعيدة. فمثلا في نص «هَدهدة اليقين الشفيف» نعثر على صور سريالية موغلة في غرائبيتها:

«كان الموج/ مثل شجر دافئ/ يقطع تواً بمنشار آلي. (ص ٦٠).

كنت أصرخ:/ احفروا هنا/ في لساني/ قبرا لنجوم البحر الميتة. (ص ٦٦).

إنها الغرائبية التي تنبني على استكشاف المناطق والأغوار الأكثر عتمة داخل أقبية اللاوعي البشري، بحثا عن الصور والأحلام والمفارقات الغامضة التي تشتعل هناك بعيدا. وانسجاما مع هذه الرؤية، يحس القارئ بتحول كبير ودال في إدراك الشاعر للطبيعة بكل مكوناتها المادية والحسية؛ فالبحر، على سبيل المثال، والذي طالما ألهم الكتاب والفنانين بباحته الزرقاء الآسرة، يتحول هنا إلى مجرد تفصيل صغير رتيب في حياة الشاعر اليومية، يضاعف من سأمه وامتعاضه، ويدفع به نحو مستويات مدهشة في الاغتراب. فكأن البحر حين يحاذي ويجاور المدن الحديثة الكبرى، يفقد سطوته السحرية كرمز للمغامرة والإبحار نحو اللانهائي. ولذلك يمكن فهم دلالات وأبعاد حضور كلمة المحيط أكثر من مرة، وفي مواقع مختلفة من المجموعة. فقد صار هذا المحيط الذي يجاور الشاعر مثل أي بناية، شيئا مألوفا ورتيبا في حياته اليومية مثل ساعة الحائط، أو السرير، أو ستارة النافذة التي تحجبه لبعض الوقت. يقول في نص «الوضع الآمن»:

«سيكون الوضع آمنا/ بالتأكيد،/ ستهرع الكلاب مع الشاحنات/ على طول الساحل/ ويعود كل شيء كما كان:/ العظام إلى الأمواس/



الأسماك إلى الشرفات/ والثياب إلى مصيدة» (ص٢٤).

ويتأجج هذا الإحساس برتابة البحر في حياة الشاعر، حين يتوجه إليه بشكل مباشر قائلا له في نص «بحر موارب»:

«أما أنت أيها البحر/ فإنك موارب/ مثل قلب الصخرة/ ولا يمكن إلا أن تشيخ معي». (ص١٧).

ويأخذ الأمر أبعادا أخرى حين ينتقل بنا الشاعر إلى شوارع ودروب المدينة. فنص «من بنى عمارة السعادة»، يمثل أحد النصوص التي يمكن عدّها مدخلا دالا، لسبر كثير من جوانب هذه المجموعة؛ إنه نص يستدعي علاقة الشاعر بالمكان، وتحديدا بمدينة الرباط بكل ملامحها وخصائصها كمدينة كبرى، تبتلع الأفراد محيلة إياهم إلى أجساد باهتة تسعى على غير هدى بين البنايات المنتشرة هنا وهناك. لقد مثل ظهور وانتشار «العمارات» في المدن المغربية، والعربية بشكل عام، معطى سوسيولوجيا بالغ الأهمية، إذ ارتبط بصعود الطبقة الوسطى وتزايد أعداد المنتمين إليها. وكما هو معروف، فهذه الطبقة تتميز بالكثير من الخصائص الاقتصادية والاجتماعية، تجعل منها طبقة مترددة في خياراتها السياسية والاجتماعية، ما يؤدي، بشكل أو بآخر، إلى تزايد الشعور لدى المنتمين إليها بالاغتراب. يقول في نص «أمور تحدث كما في نهاية ماغنوليا»:

المدينة أيضا لا تخصني/ مدينة شعرها

مجعد/ ومطلوق من جهة البحر. (ص ٤٢).

إنها غربة الفرد في بداية ألفية جديدة، غدت معها الحياة معادلات باهتة تفتقد للحميمية والدفء والمعنى. ولأن الشعراء ربما يكونون أقدر من غيرهم على رصد تجليات هذا الانحدار الوجودي الذي تعرفه المدَنيةُ المعاصرة، فإن التساؤل عمن بنى عمارة السعادة (أعلى عمارة في مدينة الرباط)، يبدو تعبيرا دالاً على الإحساس بالاغتراب وسط أوراش البناء المنتشرة في كل مكان. ويزداد المشهد فداحة، حينما يدعونا الشاعر للتسكع معه في بعض دروب الرباط، والتي تحمل أسماء مدن عالمية بعيدة تتوزع على الجهات الأربع للعالم (بيروت، نابولي، لندن، لينينغراد، روما). فكأن كل درب أو «زَنْقة» بالتعبير المغربي، يأخذ حصته من هذا الخراب الروحي المتفشي في كل مكان من هذا العالم من أقصاه إلى أقصاه. ففي زنْقة بيروت يصبح (الباركينغ/ مرأبُ سيارات) مكانا تركن إليه الأرواح المغتربة، والمحلقة على غير هدى وسط المباني التي تتضوع منها رائحة الإسمنت الأسود. أما زنقة لندن فتتبدى للشاعر، كما لو أن طائرات الحرب غادرت رسوم طفولته البريئة لتحلق فوقها، على بعد سنتمتر واحد من بعيد من إحدى الكنائس التي توجد بالمدينة. يقول الشاعر في نص «من بنى عمارة السعادة»:

«باركينغ تحت الأرض/ للأرواح فقط/ يتسع لأزيد من مليون/ في الساعات القصوى/ (بالمناسبة من بنى عمارة السعادة؟)/ ساحة وعمال موقوفون/ يلطمون بالإسمنت الأسود/ قوس بوابة الريح». (ص ٤٩).

لقد أبرز باشلار في حديثه عن المكان أن «على كل واحد منا، أن يتحدث عن طرقه الخاصة»[٢]، تلك الطرق التي تكتسي صورة معينة في نظر من يراها ويدركها بكل حواسه وجوارحه. وفي هذا السياق يحضر المكان في نصوص نجيب مبارك بشكل مختلف، يسهم في إثراء البنية الدلالية والجمالية للنص؛ إنه – أي المكان – يبدو باهتا، يبعث على السأم والامتعاض والفداحة. ربما هي لعنة المدن المعاصرة ببناياتها وشوارعها ومداخنها. وما دام الأمر كذلك، فالاغتراب يبدو هنا نوعا من إعادة اكتشاف الذات بكل عذاباتها وانكساراتها وأوهامها، أو بصيغة أخرى تعبيرا عن خيبة جيل كامل عايش سقوط واندحار اليوتوبيات الكبرى، وهو ما أحدث له رجة عميقة ضاعفت عنده مشاعر اليتم الفكري والمرجعي والوجودي.

فعلى امتداد نصوص المجموعة يطالعنا ذلك التمرد الدال الذي يبديه الشاعر على سطوة المدينة بكل تفصيلاتها وإكراهاتها التي تبتلع الفرد، وتحوله إلى مجرد رقم صغير داخل معادلة معقدة من المصالح والصراعات والتوترات التي غدا يفرضها عالم بداية الألفية الجديدة. لذلك فالشاعر حينما يعلن أنه يترك الأرض للآخرين، فكأنما يحتج على مظاهر العمران المتزايدة والمقرفة التي أصبحت تجتاح الأرض محيلة إياها إلى مراكز عمرانية وحضرية بلا روح. أو لنقل بصيغة أخرى.. إنه يحتج على موجة التحديث غير الممنهج الذي تعرفها مدننا البائسة والغارقة في تناقضاتها. ولذلك يمكن فهم وإدراك تلك الرغبة الجامحة في الهروب

والاختفاء والانسحاب. أو لنقل الرغبة في تسييد الغياب كخيار أخير، والتي نحس بها صاعدة من الأغوار السحيقة لنصوص المجموعة.

يقول في نص «تحت القبة دائما»:

لكن هذه القبة/ تتبعني دائما/ عندما تتصرف الخيول/ تباعا/ من القاعة/ وأقف بلا ذراعين/ وحيدا تماما/ تُفتش معطفي/ على مرأى التماثيل/ ولا تجد النهار/ إنها لا تعرف أنني/ أريد أن أختفي/ أن أبرأ وأتبرأ/ من سماء بلا نجوم/ لا أكثر (ص ١٣).

ويقول في نص «فضة قد يمسها الذهب»:

أنا لست مغرما بالدنيا/ إلى هذا الحد/ وليست لي الرغبة/ في التعويض عن ذلك. (ص ٢١).

ويقول أيضا في نص «الوضع الآمن»: لدي متسع من الوقت/ لأختفي. (ص ٣٤).

هذه الرغبة تصل ذروتها حين يقترن الغياب بالشعر بشكل غامض ومدهش معا. فمع مطلع نص «زنقة لينينغراد» يتعثر القارئ فجأة بالشاعر الفرنسي بول فِرلين يجلس وحيدا، وكأن وجوده بهذا المكان (بداية النص) يوحي باستدعائه كرمز يثري أبعاد ودلالات ما يريد نجيب مبارك قوله. بيد أن التسلل عميقا إلى شقوق هذا النص، يقودنا إلى اكتشاف أكبر غائب يمكن تعقب أثره في هذا النص. ويتعلق الأمر بآرثر رامبو، الشاعر الاستثنائي الذي كانت تجمعه علاقة شاذة وملتبسة بفرلين، انتهت بفراقهما بعد قيام فرلين بإطلاق النار على رامبو. بعد هذه الحادثة، وكما هو معروف، ستبدأ مرحلة جديدة في حياة صاحب «فصل في الجحيم»، كانت أبرز مفاجآته تخليه عن طموحاته وهواجسه الشعرية، في تضحية «خرافية «ربما تكون الأكثر إيلاما في تاريخ الشعر. فقد هجر الكتابة إلى الأبد، وهو لا يزال شاعرا يافعا، مضحيا بأغلى ما يمكن لشاعر أن يقدمه، وهو التخلي عن الكتابة، والتضحية بها كخيار لا يقود إلا لغياب آخر مرعب وآسر. نقرأ في «زنقة لينينغراد»:

انصرفوا/ وجلس «فِرلين» لوحده/ تحت طاولة في الركن/ يلعق صمت الكمان. / صباح ذلك الأحد/ كان المشي خفيفا/ بإيعاز منه،/ وكان من السابق لأوانه/ توبيخ العازف. (ص ٥٢).

إضافة إلى ذلك، ورغم أن المجموعة تتدرج، بشكل أو بآخر، في ما يعرف بشعرية التفاصيل، إلا أن أبرز ما يمكن أن نلاحظه هنا هو ذلك الوعي الفني اللافت، الذي يؤطر رؤية الشاعر ككل، فرغم اتكائه على التقاط هذه التفاصيل وإعادة تشكيلها وتخييلها، والدفع بها بعيدا في معترك متخيله الشعري، إلا أن هناك حضورا واضحا لمكونات معرفية وفنية أخرى كما سبقت الإشارة إلى ذلك. فالطائر، مثلا، في ثقافات وأساطير معظم الشعوب يمثل رمزا للتسامي والارتقاء والتحول نحو الملائكية[٣]. غير أن الشاعر لا يكتفي بذلك، بل يتجاوزه نحو آفاق أخرى تتغيا إثراء وتشعيب هذا الرمز في اتجاه مستويات دلالية ورمزية أخرى. يقول في نص «سآكل عشب مائدتي دون انتظار أحد»:

قبل أعوام شتوية/ كان أنيسي طائرا لا تجيء رؤاه/ يمرق من بياضه إلى يدي/ فأجهش له كل

ليلة:/آنِسْني قليلا/ تبسم معي/ ريشك السريرُ/ وجلدك غطائي (ص ٦٩).

في هذا النص يعيد الشاعر تشكيل رمز الطائر، ليصير صورة غائمة تأتي متحدرةً من ماضيه الشخصي، أو بتعبير أدق من طفولته التي كانت تحفها الطيور والريح والحشائش؛ هكذا تصبح الذكرى مأوى بعيدا يلجأ إليه، لإنعاش علاقته بأمكنة تلاشت في زحمة الزمن، أو ربما لم تعد موجودة. وكما يقول باشلار فإن «كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها.. تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك»[٤]. نقرأ في النص ذاته:

كانت رؤاه/ لا تجيء مع الريح/ أو غبار الذكرى:/ماذا أصنع بالريح/ وقد أفرغتُ جيوب الليل/ من الحشائش/ ودخان الوشوشات؟/ وماذا أصنع بالذكرى/ وقد أضعتُ الإجابة الوحيدة الممكنة/عن حرائق شبت/ في الربع الخالي من الذاكرة؟ (ص ٧٠).

إن الطائر يتحول هنا إلى ذلك المؤنس البائد الذي يقترن بالبحث عن تلك الإجابة الوحيدة والممكنة في أدغال الربع الخالي من الذاكرة التي أتت عليها الحرائق. كأن أبعاد الزمن تنصهر هنا ليتحول الشعر في ضوء ذلك إلى سَفر متواصل في الأقبية المعتمة والعميقة للذات، حيث تترجرج الأمكنة والذكريات والوجوه في صور يتسيد فيها اللاوعي، ويأْتَلِقُ بكل عنفوانه. وفي النص ذاته تطالعنا صورة شعرية بديعة تضج بالدلالات الرمزية والإيحائية، وتفتح أمام القارئ أفقا رحبا لخوض فتنة القراءة والتأويل. يقول الشاعر:

«لقد جئتُ – أذكر- وخطيئتي معا/ كطويتي مع العاصفة/ لأقيم على هذا الرمل الصموت/ أعشاشا للضوء/ لامعة كنجمات عطشى،/ جئت كي أجفف/ تحت هذه الشمس/ معاطف من ماتوا في القصائد غرقى/ وهم يحلمون بما يشبه الأرض الطرية». (ص ٧١).

إن توظيف الأسطورة الخطيئة الأصلية التي حملها الإنسان معه منذ بدء الخليقة، يكشف هنا عن بعض المناطق المعتمة في النفس البشرية مثل ذلك الإحساس الأبدي بالذنب، والذي يرافق الكائن البشري في كل زمان ومكان. وبذلك يصبح الوجود، في حد ذاته، تجربة أنطولوجية متواصلة ومُرة.. للتكفير عن هذا الذنب، وذلك ببناء أعشاش مجازية للضوء تلمع مثل نجمات عطشى على حد تعبير الشاعر. ويأخذ توظيف الأسطورة بعداً آخر، من خلال الانفتاح على الروافد البصرية خاصة السينما. فالإحالة على فيلمي «ماغْنوليا» و«فورست غامب»، إضافة إلى أنها تبرز الهاجس الجمالي والفني لدى الشاعر لإثراء لغته الشعرية، والدفع بها نحو سياقات أخرى، فهي تسهم أيضا في إضاءة أبعاد أخرى من الرؤية الاغترابية التي تخترق المجموعة من أولها إلى آخرها.

ففي نص «أمور تحدث كما في نهاية ماغنوليا» يستوحي الشاعر الأبعاد الحدادية والسوداوية التي طبعت الفيلم المذكور، خصوصا في مشهده الأخير الذي شكل صدمة جمالية غير متوقعة، حيث يبدأ المطر في السقوط بضفادع كبيرة تملأ المدينة عن آخرها في مشهد غريب

وغامض، يجعلنا ربما نغير زوايا نظرنا إلى الحياة بكل التباساتها وتناقضاتها. نقرأ في هذا النص:

المطر لا يخصني وحدي،/ لا يخصنا جميعا كالثياب التي نلبسها. / عندما ينفد كل مخزونه/ سيهطل بضفادع كبيرة. (ص٤١).

أما في نص «الحشرات» فيستوحي الشاعر بعض مشاهد فيلم «فورست غامب»، والتي يبدو فيها البطل «الممثل طوم هانكس»، وهو يركض ركضا يشير بشكل دال وعميق للجوانب الأكثر إشكالية في الحياة؛ ذلك أن هذا الفيلم يسلط الضوء، بكثير من العمق، على قضايا عميقة كالإرادة والقدر والحظ، وعلاقتهما بالسلوك الإنساني في مختلف تجلياته. كما يبرز الفيلم القدرات المجهولة والهائلة التي يمتلكها الكائن البشري/ البطل، للتغلب على مختلف الصعاب والإكراهات؛ فقط عليه أن يعود إلى ذاته ويغوص في أعماقها ومنعرجاتها، مستكشفا ببصيرته هذه القدرات، وموجها طاقته الخلاقة نحو محاصرة الخراب والعنف، وزرع الأضواء في كل مكان وزاوية من العالم. يقول الشاعر:

قد نفكر مثلا أن نفتح باب البرد/ ونركض طويلا بلا توقف/ كما فعل المعتوه «فورست غامب» (ص ٥٤).

إضافة إلى ذلك، فإن توظيف بعض التقنيات السينمائية (اللقطة بأبعادها القريبة والمتوسطة والبعيدة، الخلفية التصويرية المستندة إلى لغة الكاميرا، والتي تطبع العديد من صور ومشاهد المجموعة..)، جعل الصورة الشعرية - بشكل أو بآخر - تكتسب خصائص وسمات الصورة السينمائية بكل ألقها وتأثيرها السحري على المشاهد. كل ذلك في أفق تعميق البعد الأسطوري الحاضر داخل العالم الشعري للمجموعة. وكمثال على ذلك، نقرأ في نص «هَدْهدةُ اليقين الشفيف»:

كان العشب بين الأصابع/ أول ما استثار الصباح القديم:/ سحاب عالق بأعشاش الضوء. منارةٌ/ تتحني لتدفق النظر في صَدَفة لمعت/ بالخيال. سفن تدور حول نفسها/ في ما يشبه دوامة الليزر الصامت... (ص ٦١).

ختاما، لا نبالغ إذا قلنا إن هذه المجموعة تمثل إحدى الإضافات المميزة لرصيد التجربة الشعرية الجديدة في المغرب، بالنظر لعدة اعتبارات أبرزها - في تقديرينا المتواضع - أنها تندرج ضمن ذلك الحراك النسبي الذي يعرفه الشعر المغربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة. كما أنها تقدم أفقا شعريا مهجوسا بالمغايرة إلى حد كبير، لا يفتأ يغمر بالأسئلة الجمالية والفنية، بحثا عن نص شعري مغاير ومتشعب الروافد.

---

* شاعر وكاتب من المغرب

(١) نجيب مبارك: تركت الأرض لآخرين. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط. ٢٠٠٦م. ص:٢٥.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الرابعة. ١٩٩٦م. ص: ٤٢.

(٣) جلبير دوران: الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها. ترجمة مصباح سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٣م. ص: ١٠٥ وما بعدها.

(٤) غاستون باشلار: مصدر سابدق، ص: ٤٠.

أ. د. زغلول النجار

بيئة الجوف الجيولوجية لا وجود لها في أغلب الدول العربية وتمتد إلى ما قبل (٤٠٠ مليون سنة)

أطالب بإعلان مُتَكوّن الجوف محمية للعصر الديفوني

مطلوب استغلال رمال الجوف لتصنيع مادة السليكون

■ حاوره محمود عبدالله الرمحي - سكاكا

ولد في مصر عام ١٩٣٣م. تخرج من قسم الجيولوجيا من جامعة القاهرة عام ١٩٥٥م مع مرتبة الشرف، وكُرِّم بالحصول على جائزة الدكتور مصطفى بركة في علوم الأرض.

حصل على الدكتوراه من جامعة ويلز في بريطانيا عام ١٩٦٣م، وأوصت الجامعة بتبادل رسالته مع جامعات العالم، ونشرها المتحف البريطاني في طبعة خاصة عام ١٩٦٦م... ومنحته جامعة ويلز زمالتها..

عمل أستاذاً للجيولوجيا في جامعات عربية وعالمية عديدة.. من أهمها: جامعة عين شمس، وجامعة الملك سعود، وجامعة قطر، وجامعة الملك فهد للبترول والمعادن، وجامعة ويلز في بريطانيا، وجامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس..

نشر له حتى الآن أكثر (١٥٠) بحثاً وعشرة كتب.. وقد أشرف على أكثر من خمسة وثلاثين رسالة ماجستير ودكتوراه.

وهو عضو في كثير من المحافل والجمعيات العلمية الدولية، وعضو مجلس تحرير عدد من أبرز المجلات والدوريات العلمية التي تصدر في الولايات المتحدة وفرنسا والهند والعالم العربي، زميل الأكاديمية الإسلامية الدولية للعلوم وعضو مجلس إدارتها، وأحد مؤسسي هيئة الإعجاز العلمي للقرآن الكريم.

له برامج تلفازية وإذاعية عديدة (إسلامية وثقافية متنوعة). جاب أقطار الأرض محاضرا عن الإسلام وقضايا المسلمين، خاصة قضية الإعجاز العلمي في القرآن والسنة النبوية، امتدت من كندا

شمالاً إلى أستراليا وجنوب أفريقيا جنوباً، ومن الأمريكتين غربا إلى أواسط آسيا شرقا.

وبناء على دعوة من نادي الجوف الأدبي قام بزيارة لمنطقة الجوف ألقى خلالها عدة محاضرات.. التقينا بفضيلته فكان لنا معه هذا الحوار..

- **تمتاز منطقة الجوف بتنوع مظاهر السطح فيها بين هضاب وتلال وجروف شديدة الانحدار، إضافة إلى العديد من المنخفضات كمنخفض الجوف ووادي السرحان، والسبخات كسبخة حطوطا التي تقرب مساحتها من (٧٥) كم٢ والكثبان الرملية المختلفة الأشكال والحجوم. إضافة إلى الأودية المتعددة فيها. في رأيكم ما أهمية هذا التنوع الجيولوجي في المنطقة؟**

■ منطقة الجوف منطقة متميزة من الناحية الجيولوجية تميزا واضحا للغاية، وأكثر ما يميزها وجود الصخور التابعة لأحد العصور الجيولوجية النادرة في الوطن العربي، وهو العصر الديفوني الذي يمتد لـ٤٠٠ مليون سنة - ٣٠٠ مليون سنة مضت، وهذه الصخور ممثلة في منطقة الجوف وحدها إضافة إلى منطقتين أخريتين ليستا بعيدتين عن الجوف، وهما الهوج وهضبة الطويل. هذا الحوض المهم جدا - حوض وادي السرحان- بيئة جيولوجية متميزة، تضم هذه الصخور القديمة في العمق، والتي لا وجود لها في أغلب الدول العربية.. وتعد مدرسة لمن أراد أن يدرس هذا العصر.



والعصر الديفوني يسمى عصر الأسماك.. لتميزه بانتشار الأسماك فيه انتشارا واضحا للغاية. وصخوره في المنطقة بها بقايا أسماك، إضافة إلى بقايا الكثير من الكائنات التي عاشت في ذلك العصر. وهذا الحوض يصل إلى شمالي قطر تقريبا.

أما باقي أجزاء المملكة فلا توجد فيها هذه الصخور.. وإذا وجدت فلا وجود للحياة فيها.

أقول إن قطاع هذا المتكوّن في الجوف وعلى قرب من دومة الجندل، لا بد أن يكون محمية طبيعية، حتى لا تهدده الزراعة أو المباني أو الطرق، بهدف المحافظة على بقايا العصر الديفوني في المنطقة.. وقد طالبت بذلك - وما أزال أطالب - وزارة البترول والثروة المعدنية.. في الوقت الذي لم تكن هناك مساحة جيولوجية.

وأؤكد بأن هذا القطاع النادر في المنطقة العربية كلها، والذي يمتد إلى بدايات العصر الكربوني - وهي فترة زمنية طويلة تصل إلى قرابة (١٠٠) مليون سنة - وهو التمثيل الوحيد الصخري لها الظاهر فوق سطح الأرض في

منطقة الجوف... يجب المحافظة عليه.

- **ما أهمية الطبقات الجيولوجية في المنطقة بالنسبة للمياه فيها.. وهل استنزاف المياه بشكل موسع يؤثر على مستوى الماء في أحواضها. وما هي العوامل التي أدت إلى بعض الانهيارات الأرضية في منطقة بسيطا؟**

■ في المنطقة أكثر من خزان للمياه تحت السطحية، وهذه الخزانات عبارة عن تتابعات من الصخور الرملية عالية المسامية، عالية النفاذية.. وهي مثالية لخزن المياه، خاصة أنها توجد بين طبقات مصمتة - بمعنى غير منفذة للماء- كطبقات الطفل. وتكمن المشكلة في عدم التعامل بمنهجية علمية مع المياه الجوفية.. فالمبالغة في الضخ تدمر الآبار، ولا أقول إنها تدمر الخزان.. فإذا سحبنا من البئر بمعدل أعلى من تدفق المياه إليه، تتكون حوله منطقة خالية من الماء، وعندها يحتاج إلى مئات السنين حتى يتصل الماء. وقد يؤدي ذلك إلى الهبوط.

فالمياه الجوفية أو تحت السطحية، وبتعبير علمي أدق، موجودة على خطوط شعرية دقيقة.. فإذا تعاملت معها بحكمة، تظل هذه الخطوط متصلة.. أما إذا سُحبت بمعدلات عالية تستنزف هذه الخطوط.. وإذا انقطع التواصل بينها، يحصل مخروط الانخفاض حول البئر - فالماء حول البئر ولكنه لا يصل إليه - فإذا ما سحبنا الماء بمعدلات أعلى من معدلات التدفق إليه، ستوجد حالة فراغ يحصل معها الانهيار، وذلك ما حصل تماما في منطقة بسيطا الزراعية.

- **رمال النفود.. إحدى معالم المنطقة الرئيسة.. في رأيكم، ما مدى الاستفادة الممكنة من هذا الكم الهائل من الرمال.. خاصة وأن السليكون يعتبر من مكوناتها الرئيسة؟**

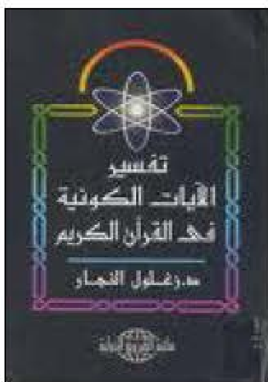
■ تتكون الرمال من معدن المرو. وهو معدن مفتت على هيئة طبقات دقيقة، عبارة عن ثاني أكسيد السليكون، واختزاله إلى عنصر السليكون ليس عملية معقدة. ويشكل السليكون -الآن- عصب كل الصناعات الخاصة بالاتصالات.. كالحواسيب وشفرات الهاتف الجوال - المحمول كما يسمونه أحيانا- وهذه كلها تعتمد على مادة السليكون. فلو أننا شجعنا بعض مراكز البحث العلمي في المملكة على أخذ عينات من هذه الرمال.. ودراسة أيسر الطرق لاختزالها من ثاني أكسيد الكربون إلى السليكون نفسه.. فعندها يمكن أن تقوم على ذلك صناعة من أهم الصناعات الرائجة والمطلوبة في زماننا هذا.

- **يركز أعداء الإسلام وخصومه على قضايا معينة يحاربوننا بها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر انتشار الإسلام بحد السيف وتعدد الزوجات.. إلخ. بماذا يرد عليهم أستاذنا الفاضل.**

■ قولهم بأن الإسلام انتشر بحد السيف قول كاذب وادعاء باطل.. بالعكس.. هم الذين

فرضوا المسيحية على الأمم بالقوة العسكرية وحد السيف.. كما حصل في إفريقيا وجنوب شرقي آسيا.. هذه فرية أرادوا أن يتهموا الإسلام بها ليدافعوا عما فعلوه هم أنفسهم..

خذ الفلبين مثلا.. كانت مسلمة بأكملها، واعتنق أهلها الإسلام عن طريق التجار، وذلك ما حصل أيضا في اندونيسيا وماليزيا.. ولما دخلت أسبانيا الفلبين فرضت الكاثوليكية عليها بحد السيف، وهو ما فعلته أمريكا فيها عندما فرضت البروتستنتية عليهم بقوة السلاح..





الإناث إلى الذكور. والحل الوحيد لمعادلة تلك النسبة، والمحافظة على طهارة المجتمع، هو التعدد.. كما جاء ذلك لأسباب خاصة كالزوجة المريضة، أو الزوجة التي لا تنجب ولزوجها الرغبة في الأطفال.. فالتعدد يحفظها ويحفظ لها كرامتها، بدلا من رميها في الشارع.. وإذا استخدم التعدد بضوابطه الشرعية فليس في ذلك شيء.

أما الذين يهاجمون التعدد.. فهم الذين يبيحون الزنا خارج دائرة الزواج، حتى المتزوج - في قوانينهم - له أن يعاشر أكثر من امرأة.. في الوقت الذي يحرمون فيه تعدد الزوجات..

أما الإسلام.. فباعتراف المنصفين منهم، لم يجبر مسيحيا أو يهوديا واحدا على دخول الإسلام، بل وُظّفت كوادر من اليهود والنصارى في ظل الحضارة الإسلامية، وفي أعلى المناصب وإلى حد الوزارات.. ولو أن الإسلام فُرض بحد السيف - كما يدعون ويفترون- لما بقي من مجتمعات اليهود والنصارى أحد إلى يومنا هذا..

أما عن تعدد الزوجات في الإسلام فهو شرع الله، ورخصة منه عز وجل، وفرها لأسباب عامة.. كالحروب التي يقتل فيها العديد من الشباب والمتزوجين.. فتختل معها نسبة

إن الذي أضر بأوروبا، وأدى إلى تحلل أخلاقها وقيمها أن الملايين هلكوا في الحربين العالميتين الأولى والثانية.. فأكثر من (٢٢) مليون شاب هلكوا في الحرب العالمية الأولى، وأكثر من (٥٥) مليون شاب في الحرب العالمية الثانية.. ما أخل بميزان الذكور والإناث في أوروبا، وأدى إلى هذه الفوضى الجنسية التي يعلنوها ولا يستحون منها هذه الأيام..

تعدد الزوجات هو شرع الله.. والعاقل المبصر يرى الفارق الكبير ما بين تشريع الله وتشريع البشر.

- **يقول صلى الله عليه وسلم: تركت فيكم ما إن أخذتم به لن تضلوا كتاب الله وسنتي. ما قولكم فيمن يأخذون بالقرآن الكريم ويتركون السنة؟!**

- هؤلاء يسمون أنفسهم بالقرآنيين.. وهذه الحركة بدأت في الهند بتخطيط حديث من المحتل البريطاني، كان الهدف منه تنصير الهند، فوجدوا أن العقبة الكئود فيها هم المسلمون.. أما بقية الديانات الأخرى فكان من السهل تنصيرها. فأرادوا أن يفسدوا الإسلام من داخله، فبدءوا بحركة الأحمدية: حيث أتوا برجل اسمه غلام أحمد خان يؤمن بالقرآن الكريم وبالنبي صلى الله عليه وسلم، ولكنه يدعي أنه نبي جديد يتلقى الوحي.. ويقول: علينا بالقرآن، ما أحله أحللناه، وما حرمه حرمناه. وإن القرآن متواتر والسنة غير متواترة. والقرآن دوِّن بأكمله، والسنة لم تدوَّن.. كما أن السنة فيها الحسن والضعيف والموضوع..

دخلوا من هذا المدخل.. مدخل المستشرقين الذين تعلموا العربية، ودخلوا الإسلام للتفتيش عن ثغرات يستخدمونها في الهجوم عليه.. وهم ينشطون الآن في بعض الدول العربية. ومن معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم أنه تنبأ بذلك منذ ألف وأربعمائة عام، فقال صلوات الله وسلامه عليه: سيأتي زمان يجلس فيه أحدكم شبعانا على أريكته يقول: ما أحله القرآن أحللناه وما حرمه حرمناه. أما السنة فلا شأن لنا بها.. ألا إني أوتيت القرآن ومثله معه..

والآيات القرآنية صريحة وواضحة في الأخذ بالسنة، يقول الله عز وجل في محكم كتابه :(وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا). الآية (٧) من سورة الحشر.

- **هنالك حملة مسعورة من قبل الغرب للسخرية من سيد البشرية صلوات الله وسلامه عليه، كما حدث في الدنمرك من رسوم وأفلام إباحية. ما سر تلك الحملات. وهل هي حملات فردية وحرية رأي كما يدعون، أم أنها برمجة غربية للنيل من الإسلام والمسلمين؟**

- أنا لا أتهم الغرب ككل.. فليسوا كلهم شياطين. لكن ما لاحظته - وقد عشت في الغرب سنوات طويلة - أن اليهود لهم تنظيم فائق الدقة في العالم الغربي.. استطاعوا من خلاله أن يصلوا إلى وسائل الإعلام، وإلى رؤوس الأموال، ويوظفون ذلك من أجل تشويه صورة الإسلام والمسلمين، وتخويف الغرب من أي صحوة إسلامية أو وحدة إسلامية كخطر على الحضارة الغربية..

وأقولها صراحة إننا قصرنا تقصيرا كبيرا في حسن التبليغ عن الله عز وجل، وعن رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم.. والله، إن في الغرب عقلاء يبحثون عن الحق وضح النهار.. فلو استطعنا أن نحسن التعريف بهذا الدين - سواء أسلم الناس أم لم يسلموا- لاستطعنا أن نحيد هذه الحملة القذرة تحييدا كاملا..

هم ليسوا أبرياء من تلك الحملة المسعورة كما يدعون بحرية التعبير.. ألم يمنعوا فيلما عن المسيح عليه السلام.. ألم يمنعوا تصوير صور عنه.. فأين حرية التعبير التي يدعونها.. إنها حملة مدسوسة تماما.



مع رئيس النادي الأدبي بالجوف

- **قلتم وما زلتم تقولون بأن الإعجاز العلمي للقرآن الكريم هو سلاحنا الوحيد لغزو العقل الغربي.. فكيف يكون ذلك. ؟**

■ لا أقول السلاح الوحيد، وإنما أحد الأسلحة المهمة في الدعوة إلى الإسلام في هذا الزمن.. زمن العلم والتقنية.. زمنٌ فتح الله فيه على الإنسان من مغاليق الكون ما لم يفتح عليه من قبل.. أصبح الغربيون يطالبون فيه بالدليل العلمي في كل قضية..

فلو قلت لهم آمنوا بالله لقالوا هات الدليل العلمي..

ولو تحدثت عن البعث بعد الموت لقالوا هات الدليل العلمي..

ولو حدثتهم عن الحساب يوم العرض الأكبر لقالوا هات الدليل العلمي..

والله سبحانه وتعالى أنزل هذا الكم الهائل من الآيات القرآنية - أكثر من (١٠٠٠) آية صريحة، بالإضافة إلى آيات كثيرة تقترب دلالاتها من الصراحة - لغاية، وإن كان واضحا لنا من استقرائنا لها في زمن النزول أنها جاءت شهادة لله في الألوهية والربوبية والوحدانية.. إلخ، وبالإبداع فيما خلق، وتشهد بقدرته عز وجل على إفناء ما قد خلق، وإعادة بعثه من جديد.. تبقى إضافة إلى ذلك كله خطابا لأهل عصرنا باللغة الوحيدة التي يفهمونها..

وإذا استطعنا أن نحمد الغربيين الحق العلمي في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة لأمكننا تحييد هذه الحملة الشرسة ضد الإسلام والمسلمين في زمن قياسي.. وقد رأيت الكثير من علماء الغربيين قد أسلموا بآية قرآنية واحدة.. ألم يسلم آرثر أليسون - أستاذ الهندسة الكهربائية في جامعة لندن - بالآية القرآنية (الله يتوفى الأنفس حين موتها والتي لم تمت في منامها فيمسك التي قضى عليها الموت ويرسل الأخرى إلى أجل مسمى إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون). الآية (٤٢) من سورة الزمر.

- **ما أهمية البحث في الإعجاز العلمي في السنة النبوية الشريفة هذه الأيام وقد بدأتم بذلك؟**

■ هناك هجمة شرسة على السنة حتى من بعض المسلمين.. ولا بد أن نؤكد للمسلمين جميعا أن لهذا الدين مصدرين أساسيين هما القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.. وأن السنة تفصل في الدين أمورا لم يأت بها القرآن الكريم.. فكيف أعرف عدد ركعات الصلاة إذا لم آخذ بالسنة وأطلع عليها.. وكيف أعرف بعض قضايا الميرات التي لم ترد في القرآن الكريم..

الأحاديث الشريفة تفصل الآيات.. وتعد مذكرة تفسيرية للقرآن الكريم.. فالسنة مهمة جدا كما هو القرآن الكريم.. فإذا ألغينا الحديث فكأننا ألغينا الإسلام حقيقة.. واهتمامي بإعجاز السنة جاء من رغبتي أن أثبت للناس جميعا -مسلمين وغير مسلمين- بأن السنة مهمة كما أن القرآن الكريم مهم.. صحيح أنها تأتي في المقام الثاني بعد القرآن الكريم.. لكنها وحي كما هو القرآن وحي.. القرآن وحي بلغة رب العالمين، والسنة وحي مصاغة بلغة سيد المرسلين محمد صلوات الله وسلامه عليه.

● **هل من كلمة توجهونها لمنطقة الجوف ومتلقي الجوبة الثقافية في كل مكان؟**

■ أقول لأهل الجوف بأن منطقتكم منطقة كلاسيكية مهمة جيولوجيا، يجب المحافظة عليها، والاهتمام بدراستها، وجعلها مدرسة للذين يريدون أن يتعلموا شيئا عن العصر الديفوني والعصر الكربوني.

أما قارئي الجوبه - في كل مكان - أقول لهم بأن الإسلام يتعرض لهجمة شرسة من كل قوى



مع مفلح الكايد في مركز آل كايد الثقافي



في إحدى لقاءاته التلفزيونية

الشر في العالم.. وعلى كل مسلم أن يدرك حجم هذه الهجمة.. فيبذل شيئا من جهده لمقاومتها بالكلمة الطيبة والحجة الواضحة والمنطق السوي، انطلاقا من إيماننا بالأخوة الإنسانية، وإيماننا بأن الأصل في الإنسان هو الخير.. وأن الشر حالة عارضة.

ومن تجربتي المحدودة أقول.. والله ما عُرض الإسلام على عاقل - في زماننا هذا- باللغة التي يفهمها ورفضه أبدا.. لذا أوصي نفسي وإخواني وأخواتي من قراء الجوبة بالاهتمام بالدعوة إلى هذا الدين.. باللغة الطيبة التي أُمرنا بها حتى نكسب أنصارا له، لأن المؤامرة على الإسلام أكبر من حجمنا جميعا..

حوار مع الشاعر والمترجم والكاتب الفلسطيني محمد حلمي الريشة

■ أجرى الحوار/ أحمد الدمناتي*

هو حوار عميق ومثير مع صاحب القصيدة في سفرها الأبدي لأكثر من أربعة عقود، تنفس اللغة، وشرب ماء المتخيل حين أحس بالعطش في فلوات الكتابة، حوار يتكلم عن أسراره بنفسه فقط من دون مقدمات.

نوافذُ عاليةٌ من ضبابٍ يابسٍ

- **ما هو الباب الذي تفتحه القصيدة لك سريعًا عند لقائك بها في مُنحدر اللغة؛ باب الطفولة، باب الحنين، باب الحب، باب النسيان، باب المرأة، باب المكان، باب الأم، باب الدهشة، باب الذكرى، باب الوجع، باب الأمل.. وللشاعر في أبوابه أسرار وألغاز؟**

■ أَوَّلاً: ليتَهُ منحدَرٌ، بل هوَ صعودٌ («كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ»- القرآنُ الكريمُ).

ثانيًا: ما من بابٍ محدَّد، لأَنَّ القصيدةَ لا أَبوابَ لها، بل توجَدُ نوافذُ عاليةٌ ذاتُ إطاراتٍ من ضبابٍ يابسٍ، والشَّاعرُ في غُرفةٍ محاطًا بجُدرانِ الوَحدةِ، والعزلةِ، واليأْسِ.

إِنَّـهُ يُريدُ أَن يطيرَ خارجَها، تحملُه جوانحُ قصيدتِه نحوَ آفاقِ الحبِّ والفرحِ والدَّهشةِ والمتعةِ و.. ، التي يجبُ أَن تحقِّقَها القصيدةُ، وصولاً إِلى إِحساسِكَ بالشِّعرِ أَنَّـهُ «مثلُ الوقوفِ على حافَّةِ بحيرةٍ يغمرُكَ عندَها نورُ القمرِ طوالَ الوقتِ»، كما أَحسَّهُ (كولينز).

القصيدةُ الضَّيفُ

- **من المحو نكتشف مجهول الكتابة، وعمق المخاطرة مع ضيافة القصيدة، من الذي يكون ضيفًا على الآخر القصيدة أم الشاعر؟ أم كلاهما في ضيافة متعة تفتك بتكهنات عرّافة؟**

■ هيَ مَن تأْتي لِتحلَّ ضيفةً على الشَّاعرِ، وعليه أَن يكونَ حاضرًا وجاهـزًا لها، لأَنَّها لا تحبُّ أَن تحضرَ دونَ أَن يكونَ شاعرُها في استقبالِها، وعليه أَن يُحسِنَ استقبالَها، ويُتقِنَ ضيافتَها كي تقبلَ المكوثَ. بعدَ هذا، يتماهيانِ معًا

في حالة منَ اللاشعور/ واللاوعي، حتّى يَصِلا إلى سؤالِ الشّاعرِ (وليم بتلر ييتس) المُدهش/ المُذهل: «كيفَ نعرفُ الرّقصَ منَ الرّاقص؟!»

تشاسعُ مساحةِ البياضِ

● **للقصيدة مآزقها ومكائدها ومضائقها وكمائنها أيضًا، هل يستطيع الشاعر النجاة من هذه المكائد والكمائن دائمًا؟**

■ لا يُمكن أن ينجحَ الشّاعرُ بعبورِها في كلّ قصيدة، بل وفي أيّةِ قصيدة، لأنّ الشّعرَ صَعبٌ («أعسرُ من قلعِ ضرس» كما قالَ الفرزدقُ)، وصعوبتُه تعلو أكثرَ فأكثرَ كلّما انتهى الشّاعرُ من نصٍّ جديد، وتزدادُ الصّعوبةُ كلّما وجدَ مساحةَ البياضِ تتشاسعُ في دواخلِه كما هوَ الحالُ في بياضِ الصّفحة، فينتابُه الأسى العارمُ لأنّهُ يشعرُ أنّهُ لمْ يُنجزْ شيئًا بعدُ. عملُ الشّاعرِ هُنا أن يحاولَ تذليلَ ما استطاعَ منها/ إليها سبيلاً، لأنّها من طبيعةِ القصيدة ومكوّناتِها، ولأنّ الشّعرَ ليسَ استقامةَ نهرٍ ضحلِ الماءِ فيه السّباحةُ مثلَ طيرٍ يطيرُ في فضائه، بلِ الشّعرُ/ القصيدةُ مجهولاتٌ تتوالى فجائيّةً، تتّسعُ وتضيقُ، تعلو وتهبطُ، تكونُ أُفقيّةً وعموديّةً بين لحظةٍ وأُخرى، تكتمُ الأنفاسَ، وتزيدُ من إيقاعِ ضرباتِ القلب، كأنّها الدّخولُ في رحمِ الموتِ لاستخراجِ شهادةِ ولادة.

أنّى لهُ هذا؟

● **القصيدة رسالة مفتوحة للعالم، وأنت تكتب هل تُفكر في القارئ؟**

■ لأنّ القصيدةَ كما وصفتَها أنتَ، ولأنّ الشّاعرَ أثناءَ كتابتِها يكونُ في عوالمَ مجهولةٍ وبلا وعيه، فإنّه بالتّأكيدِ لا يفكّرُ بالقارئ، وأنّى لهُ هذا وهو في حالتِه تلكَ؟



إذا فكّرَ بالقارئ وجعلَهُ في المسافةِ بين القلمِ والورقة، فإنّ القارئَ سيكونُ مرشدَها وكاتبَها أكثرَ من الشّاعرِ ذاتِه، فكيفَ إذا فكّرَ الشّاعرُ بأكثرَ من قارئ، وأكثرَ من مُتلقٍّ، فكيفَ تكونُ قصيدةَ شاعرِها؟! والمفترضُ الإبداعيُّ هوَ في أن يكونَها: هي منهُ وهو منها.

هذه هي إشكاليّةٌ قديمةٌ- جديدةٌ: أن يكونَ الشّاعرُ صوتَ الآخرِ كما يُرادُ لهُ، لا صوتَه هوَ. هنا ينتفي التّفرّدُ الشّخصيُّ والإبداعُ الذّاتيُّ الذي يجبُ أن يَخرجَ مُدهشًا، ومُفاجئًا، لا أن يكونَ مُتوقّعًا من متلقٍّ، أو قارئ، أو ناقد، أو أيِّ مهتمٍّ بالشّعرِ.

اللّغةُ في الشّعرِ

● **قصيدة التفاصيل أو الاحتفال باليومي والمعيش في جغرافيات المتن الشعري المغربي المعاصر، هل أعطته بُعْدًا جماليًا آخر خصبًا وخلاقًا في آنٍ؟**

■ هذه القصيدةُ تراوحتْ بينَ الشّعريِّ واللاشعريِّ: ثمّةَ مَن كتبَها بلُغةِ الشّعرِ التي نعرفُ، وآخرونَ كأنّها نسخٌ، أو تصويرٌ (فوتغرافيٌّ) بكلمات، معتمدًا على حاسّةِ الرّؤيةِ فقط، لذا جاءتْ كلامًا عاديًّا، مباشرًا،

مخبرًا، وهذا ما يجعلُها مجرَّدَ سرد، لا يفتحُ أَيَّ أُفقٍ للتَّأويلِ، لأنَّها لا تفعلُ أكثرَ من أن تُعيدُ لكَ ما رأَتهُ عينٌ، وسجَّلتهُ يدٌ على الورقِ.

أَحيانًا تجدُها مجرَّدَ تدوينٍ للمشاعرِ، وهذا لا يُعطيها، أَيضًا، صفةَ الشِّعرِ، لأنَّهُ «ليسَ مسأَلةَ مشاعر، بل هوَ مسأَلةُ لغةٍ. الشِّعرُ لغةٌ تخلقُ المشاعرَ» (أمبرتو إيكو).

إِذًا، اللُّغةُ الشِّعريَّةُ يجبُ أَنْ لا تُنفَى منَ القصيدة مهمَا كانت موضوعةُ القصيدة، وإِلاَّ ما الفارقُ الجوهريُّ بينَها وغيرِها من فنونِ الكتابة؟! كذلكَ الحالُ/ الفارقُ بينَ كتابةِ الشِّعرِ ونظمِه.

تجدُني، هنَا، أُركِّزُ على اللُّغةِ في الشِّعرِ، لأَنَّ «الشِّعرَ لغةٌ في أَزهَى صورِها. الشِّعرُ حليبُ نهدِ اللُّغةِ» (روبرت كراوفورد).

رسالةٌ من الإنسانِ إلى الإنسانِ

- **حركة الشعر العربي في الخليج، هل هي امتداد للحركات الشعرية العالمية بما فيها المشرقية والمغربية وغيرها، أم نحتت لنفسها خريطة شعرية مغايرة احتفت بالعالم الجواني للذات الشاعرة ومعطيات الخارج؟**

■ لا يَنتمي الشِّعرُ (ولا يَقبلُ)، وكافَّةَ الفُنونِ الإبداعيَّةِ، إِلى جَغرافيَا، أَو جنسيَّةٍ، أَو قَبليَّةٍ.. الخ، لأَنَّهُ رِسالةٌ منَ الشَّاعرِ الإِنسانِ (دونَ زمانٍ ومكانٍ) إِلى الإِنسانِ في كلِّ العالَمِ.

لقد كنتُ كتبتُ في دراسة/ مُحاضَرة عنوانُها «الشِّعرُ لحوارٍ بينَ الحضاراتِ»: «الشِّعْرُ بِوَصْفِه رِسَالَةً كَوْنِيَّةً تُؤَكِّدُ عَلَى اللَّهْفَةِ الشَّامِلَةِ، وَتُسْهِمُ فِي صِيَاغَةِ التَّوَاصُلِ العَالَمِيِّ لِصَالِحِ تَشَابُكَاتِ اللَّحْظَةِ، فَقَصِيدَةٌ لِشَاعِرٍ مِنْ أَيِّ جُزْءٍ فِي الكَوْنِ، تُحَرِّكُ مَشَاعِرَ البَشَرِ كَجِسْرِ حِوَارٍ دَاخِلِيٍّ تَضَامُنِيٍّ عَالِي القِيمَةِ، بِطَرِيقَةٍ تَمْزِجُ بَيْنَ الذَّاتِيِّ، وَالمَوْضُوعِيِّ، وَالشُّمُولِيِّ، أَكْثَرَ مِنْ كُلِّ قَرَارَاتِ المُنْتَدَيَاتِ الاقْتِصَادِيَّةِ، عَلَى أَهَمِيَّةِ اللَّحْظَةِ الاقْتِصَادِيَّةِ الرَّاهِنَةِ وَخُصُوصِيَّتِهَا».

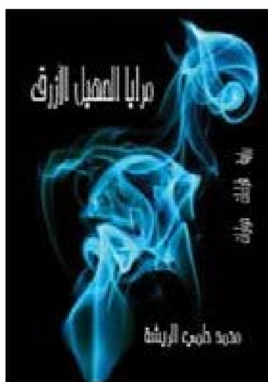
لهذَا؛ أَرى أَنَّ حركةَ الشِّعرِ في الخليجِ (نقولُ الخليجَ مجازًا)، لَيستْ مفصُولةً عن حركةِ الشِّعرِ العربيِّ في مَغربِه ومَشرقِه، وبالتَّالي عن حركةِ الشِّعرِ العالميِّ أَوَّلاً، وثانيًا رأَيتُ، وأَرى، أَنَّ هذهِ الحركةَ، قَولاً وفعلاً، قد تطوَّرتْ حداثةً بما يتساوقُ والحركةُ الشِّعريَّةُ العالميَّةُ، من حيثُ ضَرورةِ التَّجديدِ النَّابعِ من كتابةِ الذَّاتِ بالذَّاتِ منَ الدَّاخلِ، وكتابةِ الخارجِ، أَيضًا، من الذَّاتِ نفسِها، تحقيقًا لمقولةِ (تشيسلاف مييوش): «الشِّعرُ قِسمةٌ بينَ ما أَنتَ تعرفهُ وما أَنتَ إِيَّاهُ»، لأَنَّ هذه الكتابةَ هيَ الأَصدقُ والأَجملُ والأَنقى، وصُولاً إِلى أَحقِّيَّةِ الحقيقةِ العادلةِ الجميلةِ.

شجرةٌ موصولةٌ ومستقلَّةٌ بذاتِها في آنٍ

- **قصيدة النثر قصيدة مشاكسة ومشاغبة، سببت في حروب إبداعية جميلة متعددة، بين ما هو مناصر ومعارض ومتفرج، كيف تنظرون لهذه الحروب الإبداعية الفاتنة بين إثبات الشرعية وجدل الأسئلة غالبًا ما يُتخذ كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى الآن) كمرجع ثابت مقدس، ألا ترى بأن المهم هو البحث عن خصوصيات قصيدة النثر العربية وآفاق اشتغالها، ورؤيتها للذات والإنسان والعالم، أي في علاقتها بالعوالم الجوانية للمبدع، وسر انتشارها السريع والفادح؟**

■ أَبدأُ من الاسمِ الذي أُطلِقَ علَيها وهوَ «قصيدةُ النَّثرِ»، والحقيقةُ التي رَآها صديقي الشَّاعرُ والنَّاقدُ شربل داغر (الذي قدَّمَ كتابَنا

«الإشراقة المجنّحة»، إنّ ترجمة الاسم عن الفرنسيّة، باعتبار مصدرها هناك، هو «القصيدة بالنّثر». لقد قرأتُ الكثيرَ عن السّجالات التي دارتْ بينَ الشّعراء والنّقّاد وغيرهم، وإنْ أُلخّصها، فإنّني أُلخّصها بالاختلاف على التّسمية/ المصطلح.





ألمْ تَنْتهِ تلكَ السّجالاتُ (الخصوماتُ/ التّنافراتُ/ التّقاربات/ التّباعداتُ/..) بعدُ، حتّى وإن هيَ أنيقةٌ كمَا تصفهَا؟ مرّاتٍ تُظهرُ الأناقةُ شراستَها مع هالةٍ من الكبرياء، فتسُوقُنا إلى بشاعةِ اللّهوِ بمسائلَ غيرِ مُجديةٍ، إن لمْ تكنْ مُجديةً أصلاً!

ثمّةَ مَن ادّعى أنّ القصيدةَ بالنّثرِ عربيّةُ المنشأ، وأوردَ أنّ كتابَ أبي حيّان التّوحيدي «الإشاراتُ الإلهيّةُ» هو قصائدُ بالنّثرِ. لا يَعنيني مكانُ ولادتها ولا أعتقدُ أنّهُ يَعنيها، فهي كرّستْ هُويّتها في العالمِ.

هل بالضّرورة أن نظلّ نبحثُ عن شهادة ولادة للشّيءِ كيْ نُثبتَ وجودهُ رغمَ أنّنا نراهُ حقيقةً؟ ثمّةَ عقمٌ سيصلُنا (في مسألة القصيدة بالنّثرِ قد وصَلَنا) قبلَ أن نصلَ إليه. هوَ أرادَ أن يُريحنَا من عبثِ الجدالِ، لكنّ فينَا ما يزالُ يصرُّ على مقارعةِ هواءِ الطّواحينِ!

القصيدةُ بالنّثرِ وُلدتْ مع شرعيّتها كمَا يولَدُ كائنٌ من كائنٍ، لأنّهُ «لاَ شيءَ يأتي من لاَ شيء» (شكسبير)، وتماماً كمَا تمّتْ ولادةُ القصيدةِ العموديّةِ قبلَ أكثر من ألفٍ وسبعمائةِ سنة، وقصيدة التّفعيلةِ في الأربعينيّاتِ (ربّما قَبل) منَ القرنِ العشرين. إذًا هيَ ليستْ نسيجَ نَفْسِها، بلْ هيَ تحرّرٌ/ تطوّرٌ طبيعيٌّ كما يحدثُ لأيّ كائنٍ حيّ.

إنّني لا أعتقدُ أنّ القصيدةَ بالنّثرِ هي نبتةُ ظلٍّ، بل هيَ شجرةٌ موصولةٌ ومستقلّةٌ بذاتها في آن، نبتتْ من بذرةِ تجديدٍ إيقاعيٍّ وحداثةِ إبداعٍ؛ أيْ أنّها لا تعتمدُ على بحورِ الشّعرِ؛ عربيّةً كانت أمْ غربيّةً، بل تعتمدُ أوّلاً على إيقاعِ اللّغةِ. وما نراهُ من الكمّ الكبيرِ منَ استسهالها لدَى الكثيرينَ، خصوصًا في المواقعِ الإلكترونيّةِ، والخلط بينَها وبينَ الخاطرةِ النّثريّةِ مثلاً، هو بسببِ عدمِ وجودِ موهبةٍ أصيلةٍ لدَى كاتبها يُدركُ بها الإيقاعَ اللّغويَّ الّذي هو بنيتُها الأولى، إضافةً إلى أنّ لُغتَها هي لغةُ الحواسّ، لا الوصفُ المباشرُ الحكائيُّ، كأنّ الشّاعرَ الّذي لا يُدركُ ماهيّتها يمسكُ آلةَ تصويرٍ بدلاً من ريشةٍ، وأعني ريشةً فعلاً، وليسَ قلمًا. هذا مختصرٌ سريعٌ، لأنّ السُّؤالَ/ الموضوعَ بحاجةٍ إلى أكثر منْ هذا بكثيرٍ.

بينَ الوفاءِ ونرجسيّةِ الشّاعرِ

- **كتاب (مرايا الصهيل الأزرق- رؤية. قراءات. حوارات) الذي صدر لك مؤخرًا، هل هو توثيق لذاكرة الشعر واللغة ضد كل أشكال المحو والنسيان، أم غبطة جمع أنفاس الروح والحلم والكتابة بين دفتي كتاب؟**

■ لأنّي أُحبُّ الوفاءَ كثيرًا، ولأنّي رأيتُ أن أجمعَ شتاتَ القراءاتِ والحواراتِ المُنتشرةِ في

أَكثَرَ من صحيفة ومجلَّة وموقعٍ إلكترونيٍّ، حيثُ أتوقَّعُ أن لاَ أَجدَ أَحدًا سيجمعُها في المُستقبلِ، لـذَا قـرَّرتُ جمعَها في كتابٍ خاصٍّ. إنَّني أَعتبرهُ (شهادةَ تقدير) لي، كمَا اعتبرتُ كُتبًا سابقةً: «مراتبُ النَّصِّ- قراءةٌ في سيرةِ محمَّد حلمي الرِّيشة الشِّعريَّةِ» للشَّاعرِ والنَّاقدِ الرَّاحلِ مبكِّرًا علاَء الدِّين كاتبَة، وكتاب «ضفافُ الأُنثى: سطوةُ اللَّحظة وطقوسُ النَّصِّ- مقارباتٌ في شعرِ محمَّد حلمي الرِّيشة» للنَّاقدِ د. إبراهيم حسَّونة.

هل أكونُ وقحًا حينَ أقولُ: لمْ أحصلْ طوالَ مَسيرتي الشِّعريَّةِ، الَّتي تجاوزَ عمرُها خمسًا وثلاثينَ سنةً، على أَيَّةِ جائزةٍ مثلاً، أَو تقديرٍ وتكريمٍ مادِّيَّيْنِ؟ بل ما زلتُ أَطبعُ كُتبي على نَفقتي الخاصَّةِ وعلى حسابِ عائلَتي، من شدَّةِ إخلاصي وجُنوني، وأُوزِّعها بيديَّ مجَّانًا!

بإمكانكَ أن تقولَ: إنَّهُ من بابِ التَّوثيقِ، للشِّعرِ والشَّاعرِ، ضدَّ الضَّياعِ، أَو الإهمالِ، أَو النِّسيانِ.. وبإمكانكَ أن تقولَ: إنَّه شيءٌ من نرجسيَّةِ الشَّاعرِ.

«شكرًا لموتٍ لمْ يجئْ بعدُ»

● **في الذاكرة الشعرية العالمية والكونية يموت الشعراء باكرًا أمثال: رامبو، فروخ فرخزاد، أبو القاسم الشابي.. الخ، مقارنة مع كتاب القصة والرواية.. ما تفسيرك في ذلك؟**

■ كنتُ شعرتُ، بعدَ مشوارٍ قصيرٍ من بدَاياتي الشِّعريَّةِ، بالموتِ المُبكِّرِ، بعدَ أَن قرأْتُ عن بعضٍ من هؤلاءِ الشُّعراءِ وغيرِهم، وانْتابَتْني حالةُ قَلقٍ وشِبهُ تأكيدِ أنَّني سأموتُ حينَ بلُوغي الأَربعينَ من العمرِ إذا ظَلَلْتُ أكتبُ الشِّعرَ!

كانَ هـذَا هاجسًا مُقيمًا في داخلي، لما قبلَ الأربعينَ ببضعةِ سنوات، لدرجةِ أَنَّني نسيتهُ نهائيًّا، إلى أن فاجأني صَديقي الشَّاعرُ (باسِم النَّبريص- أَطلقتُ عليهِ لقبَ «المُعرِّي الفلسطينيِّ!» بسببِ أَشعارِه الفكريَّةِ التَّشاؤميَّة) بقصيدة منهُ مُهداة لي بعنوان «الأربعون.. خُذْها ولاَ تخفْ»، فذكَّرني بذاكَ الهاجسِ (مَوتي في الأربعين)، فاتَّصلتُ به شاكرًا بعدَ استلامي لقصيدته، وقالَ لي: إنَّ من عادةِ الشُّعراءِ أَن يكتُبوا (نَصَّ الأربعينَ)، ثمَّ قرأَها بصوتِهِ على الهاتفِ، وضحكنَا معًا بعدَها، كأنَّنا ضَحِكنا على الموتِ!

بعدَ فترةٍ قصيرةٍ من بُلوغي الأَربعينَ، وَجدتُني فجأَةً أَكتُبُ نصًّا شعريًّا حملَ عنوانَ «شكرًا لموتٍ لمْ يَجِئْ بعدُ!»

هل ما زلتَ تريدُ منِّي تفسيرًا لظاهرةِ موتِ الشُّعراءِ المُبكِّرِ؟! لنْ أَبخلَ عليكَ لَو عَرفتهُ!

علَى الموتِ أن ينتظرَ

● **أخيرًا.. هل تخاف من الموت؟**

■ لا.. لا.. لمْ أَخفْ في يومٍ ما منهُ. لمَ الخوفُ من حقيقةٍ نعرفُها وتُدركُنا؟

ما يُقلقني هوَ المرضُ بعدَ أَن أُصبتِ بالقلبِ (يُقالُ إنَّهُ مرضُ الشُّعراءِ)، لأَنَّني أَخشى منهُ على تعطيلِ حيَاتي، أَو جَعْلِها بطيئةً، وأَنا ما زلتُ بحاجةٍ إلى وقتٍ كثيرٍ كيْ أُنجزَ الكثيرَ منَ الأشياءِ ما زالتْ بانتظارِ تفرُّغي لَها.

أَنا أتوقَّعهُ دائمًا، لكنَّني لاَ أَنتظرهُ، ولاَ أُفكِّرُ فيه، كيْ لا يُربِكَ انتظاري لهُ وتَفكيري فيهِ، ما تبقَّى لي من عُمري.

* شاعر وناقد من المغرب

القاصة شيمة الشمري..

الكتابة "جنون دائم"..

القصة القصيرة جدا يكتبها الكثير ولا يتقنها إلا القليل

■ حاورها: عبدالله المتقي

شيمة الشمري.. قاصة سعودية متميزة، ذات حضور مائز في الدوريات والمحافل القصصية، استطاعت أن تلفت إليها أقلام النقاد وانتباه القراء بمشروعها القصصي منذ وقت ليس بالقصير، مبدعة موغلة في إنسانيتها، وتعمل بدأب متواصل على أن تتفرد في كتاباتها وتوجد لها مكانا ذا ملامح لا تشبه سوى قصصها الرشيقة.

في هذا الحوار، وبمناسبة، صدور باكورتها القصصية التي ارتأت أن تعنونها ب (ربما غدا)، حاولنا أن نغوص بأسئلتنا في أعماق تجربتها الإبداعية، والتي لن تكون إلا عتبة دخول إلى بيت شهرزاد السعودية.

- **ما الذي يحفزك ويدفعك إلى الكتابة؟**

■ غالبا الأمل، ودائما الألم..

- **من أين جاءتك القصة القصيرة جدا، وكيف كان لقاؤكما الأول؟**

■ القصة.. كتبتها منذ عشر سنوات، (كيف؟)، خربشات طالبة على كراسة مدرسية، كنت فقط أكتب دون تحديد جنس معين لنوع كتاباتي.. كنت أصنفها ومضة خاطرة قصصية.. كانت توجه لي انتقادات من معلماتي بأن هذه ليست قصة!! ومع ذلك كتبت وكتبت..

- **هل في توجهك نحو القصة القصيرة جدا إحساس بقرب أجل القصة القصيرة؟**

■ لا. القصة القصيرة جميلة ولها عشاقها وأنا منهم، وقرب الأجل ليس للقصة القصيرة. بل للكتاب « المزيفين » فهم من تدنو آجالهم!! أما الأدب، ومنه

القص فهو باق ما بقي الكاتب الجاد المبدع..

- **هل يسعف بوحك حجم هذه القصة القصيرة جدا؟**

■ إن شاء الله وأكثر..

- **يحضرني تعريف طريف للقصة القصيرة جدا والذي يقول «القصة ق. جدا مظلة في قبر»، وشيمة ماذا تعني لها ال (ق. ق. ج)؟**

■ لا أظن المظلة في القبر ذات شفاعة أو منفعة، فالعتمة لا تحتاج إلى مظلات!!

القصة القصيرة جداً عالم كبير، ودلالات أكبر، وقراء أكثر، نحتاجها.. فهي جرعات صغيرة لأمراض مستعصية.. هي متنفس، أكسجين، انطلاق، عشق يدوم.

- **هل يحدث لشيمة أن تريد قصة فتتمنع عنها؟ وبالمناسبة، حدثينا عن مخاض الكتابة ووجعها؟**

■ نعم. أحيانا تأتي الفكرة، وتستعصي الكتابة بالشكل الذي أريده.. أكون كما قلت أنت في حالة مخاض.. توتر.. لا أهدأ إلا بالكتابة، وقد تتعسر ولادة القصة، وقد يستمر المخاض طويلا.. بعض القصص بدأتها منذ أشهر ولم أكملها حتى الآن!

- **«ربما غدا»، كيف كان اختيارك لهذا العنوان؟ وماذا يعني لك؟**

■ ربما غدا هو عنوان لإحدى قصصي، واخترته عنوانا للمجموعة لما له من دلالات في بطن الكاتب.

- **لاحظنا احتفاء قويا بالمرأة في قصصك، كيف تقرئين هذا الاحتفاء؟**

■ ألست امرأة؟ هذا طبيعي..

أنا امرأة من مجتمع محافظ جدا، قلمي لا يعبر عني فقط.. بل عن بنات مجتمعي،وأرى أن الأدب إن لم يخدم ويعبر عن قضية ما، أو يعكس فكرا ما ؛ فلا جدوى منه! ينسى بمجرد رفع العين عنه.

- **وصورة الرجل في قصصك توحي بالألم، كما توحي بإعادة تشكيل هذه الصورة لتستقيم الحياة؟**

■ أكتفي بجملة واحدة «لا حياة بدون الرجل» أما استقامة الحياة فهي رهنٌ بكليهما.

- **يرشح سردك بشعرية، هل هو شغف بالقصيدة، أم وعي بانهيار الحدود الجمركية بين الشعر والقصة؟**

■ سؤال جميل.. كتبت الخواطر الشعرية، والرسالة، والمقالة، وقصيدة النثر ولا تنس أن دراستي الأكاديمية في الشعر، وقراءة الشعر عشقي منذ الصغر، لذا ربما باتت الحدود واهنة لدي. ومع هذا تبقى هناك فروق بين فن وفن ولون ولون، أما شعرية القصة والقصة الشعرية فهي لذيذة إن وجدت دون تكلف.

- **ما سر ازدياد عدد أفواج كتاب القصة القصيرة جدا الذين يفتقرون إلى الموهبة والكفاءة؟**

■ لاحظت هذه الظاهرة كثيرا في «النت»، هم يستسهلون هذا النوع من الكتابة، لكنهم حتما سيسقطون.. وسريعا، فغالبا البقاء للأفضل! ولعلي أجد أنها مهمة كبار الكتاب والأدباء

والنقاد بحيث يعرون هؤلاء، فإما أن يصقلوا مواهبهم - إن وجدت - أو ليغادروا هذا الفن الجميل من دون أن يشوهوه..

فالقصة القصيرة جدا يكتبها الكثير ولا يتقنها إلا القليل، حتى أن هناك كتّابا وروائيين كباراً اقتحموا هذا القص القصير جدا، فمنهم من نجح ومنهم من فشل فشلا ذريعا.

- **ما الذي تنتظرينه من هذه المجموعة في المشهد الثقافي السعودي والعربي؟**

■ أن تقدمني لهم أكثر وأكثر..

- **الطفولة، القصيدة، المرأة، الحلم، الغد، ما الذي تثيره فيك هذه الكلمات؟ وما المعاني التي ولدتها فيك؟**

■ الطفولة: مستقبل أتمنى أن يكون مشرقا!

القصيدة: كذبة جميلة..

المرأة: صدق.

الحلم: حياة أخرى..

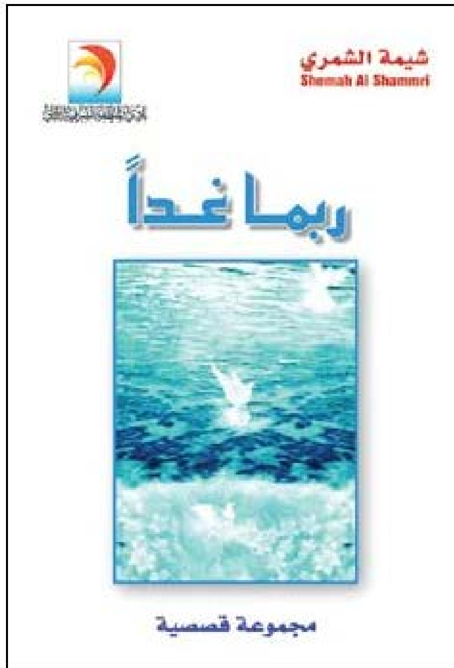
الغد: مجهول ننتظره بشغف، نتأمل به كثيرا، مع أنه يحمل في جعبته النهاية.. ذات يوم..

- **ما هي الأسماء العربية والعالمية التي تربت عليها قصصك؟**

■ قرأت الأدب بأنواعه، كذلك كتب الدين والتاريخ والفنون.

والأسماء التي قرأت لها كثيرة، لكن قصصي نتاج رؤية وبيئة وفكر خاص.

- **ماهو طقسك الخاص في الكتابة؟**



طقوسي ملونة وغير مستقرة، فأجمل القصص تلك التي كتبتها قبيل الفجر، تطرأ الفكرة ثم أصوغها لأجد نفسي أقفز من السرير لتدوينها.

- **هل تعانين من الرقيب المرموز والواضح؟**

■ نعم، لكني عنيدة..

- **هل أنت الآن في حالة صمت أم في حالة كتابة؟**

■ الكتابة «جنون دائم»..

لا صمت الآن.. لأني أكتب باستمرار إما إبداعا حرا (قصة)، أو مقيدا (بحثا).

- **خلاصة هذا الحوار.. من أنت؟! إنسانة ومبدعة.. أم ماذا؟!**

■ أنت قلتها: إنسانة ومبدعة.. يكفيني هذا.

الفنانة التشكيلية مروة كريديه

الفنّ عصيّ عن التوصيف والتعريف ولا يمكن للعبارة مهما عمقت أن تحيط به. وأجد نفسي عاجزة عن إعطاء أي توصيف له

■ حاورها محمد نجيم



ترى مروة كريدية أن الفن عصيّ على التعريف، وإنْ تجلى كمقاربة إبداعية لموسيقى الوجود، فالفنون البصرية التشكيلية، وضفائية السرد والشعر، هي كشف عن ينبوع المحبة والفطنة الكامن في الإنسان وأنه تعكس كمال التناغم اللامتناهي بين الإنسان والحقيقة الواحدة المتجلية في كل تلك الكائنات، وهي تلك اللحظة التي يحقق فيها المرء تمام «الوحدة» مع الوجود.

في هذا الحوار.. نلتقي مع الكاتبة والفنانة التشكيلية المعروفة مروة كريدية التي تعد واحدة من المهتمات بالقضايا الإنسانية واللاعنف، حيث تطرح العلاقات الاجتماعية والسياسية من خلال رؤية وجودية.. تتجاوز الانقسامات الإثنية والدينية والجغرافية. عملت في ميادين فكرية متنوعة، ولها العديد من الأعمال الأدبية والفنية التشكيلية، والخواطر الشعرية، والأبحاث الميدانية في علم الاجتماع السياسي. كما شاركت في أعمال حوار الأديان واللاهوت المقارن، ونشطت في ميدان الإعلام الثقافي. ولها العديد من الأعمال المنشورة منها:

أفكار متمردة - في الفكر والثقافة والسياسة.

معابر الروح - ديوان شعري.

مدائن الغربة - في الفنون التشكيلية.

فكرٌ على ورق - في الفكر والسياسة.

لوامع من بقايا الذاكرة - ديوان شعري.

معها كان لنا هذا الحوار..

● **ما هو الفنّ بالنسبة لك؟**

■ لا شك في أن تعريفات الفلاسفة للفن كثيرة، ففيما اعتبر هيغل أن «الفن هو مملكة الرائع».. نجد أن كروتشه قال «الفن حدس».. ربما أجد نفسي عاجزة عن إعطاء أي توصيف له، لأن الفنّ عصيّ عن التوصيف والتعريف، ولا يمكن للعبارة مهما عمقت أن تحيط به.

● **نجد لك أعمالا شعرية وأخرى فنية تشكيلية، بينما تمتهنين العمل في الميدان الإعلامي، ففي أي مجال تجدين نفسك؟**

■ أنا مجرد «هاوية» ولا أقدم نفسي من خلال أي مسمى فني أو توصيفي أو تخصصي.. فالحالة الوجدانية الرائعة التي تنتاب المرء عند الابداع تتجاوز المسميات، ومع تقدم خبرات الإنسان في الحياة يشعر بضآلة إنتاجه مهما بَلغ، فينكفئ تلقائيّاً عن عالم الإعلام المادي الذي يزعج فطرة وجدانه، كما يربأ بنفسه عن زيف «الألقاب» مهما كان مصدرها.

● **إلى أي «المدارس الفنية» أعمالك التشكيلية أقرب؟**

■ أعذرني... إن قلت لك أنّي لا أجيد «فهم المدارس»، وإن كنت احترمها وأقدّر روائعها التي غالبًا ما تضيق بالمدرسة نفسها.. لأن العمل الفني الرائع يتجاوز التصنيف.. أسألك: هل يمكن أن نسأل عصفورًا يغرد عن نوع اللحن الذي يقدمه، وعن مدرسته الموسيقية؟!

● **إن كان مجرد تعبير، فهل تعبّرين عن الجمَال بالرسم الفني أم عن الفن بالجمال؟**

■ الجمال ليس صورة مُتخيَّلة في الأذهان نرغب في رؤيتها، أو نعمل على صناعتها، الجمال دائم الوجود.. نراه وإن أغمضنا عيوننا، ونسمعه وإن أغلقنا آذاننا.. إنه الحياة بكل مكنوناتها، والفن لا ينفصل عنه بحال من الأحوال، كَمَا سائر مكونات الكون وكائناته.

الفن بوصفه فعلا هو غور لأعماقنا الإنسانية.. وعود للذات إلى أصلها، هي تلك الآنة التي نتماهى فيها مع ذاك اللامتناهي «الغيب»، فالكون يمور في الكائنات، وفينا نحن البشر، وهنا تكمن وحدة الكثرة، وكثرة الواحد وتجلياته اللامتناهية!

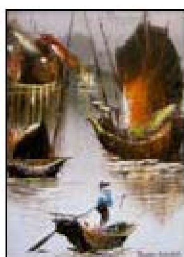
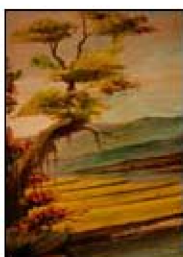
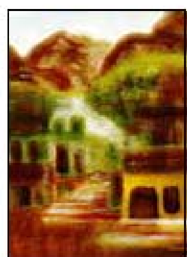
● **إذاً.. هي عملية بحث عن المجهول عبر الريشة أو الكلمة؟**

أتوق توقًا أبديا للتَّماهِي مَع ذاك الغائب المَجهول - بالنسبة لنا - وهو معلوم على الحقيقة، فأبحث بالكلمة واللون عن الجمال بالجمال.. وعن المحبة بالمحبة، وعند الوقوع في الآنة الفنيّة تَتلون اللوحة من تلقائها.. وتنبعث الحروف.. وهي آنة غير منفصلة عن الواقع أو معزولة عنه.

● **بالعودة إلى الكلمة نجد أنك تعتمدين الرمز، وكأن القصيدة لغز مُشَفَّر، فيما نجد أن لوحاتك واضحة الموضوع، وعند مقارنة مكنونات القصائد وموضوع اللوحات.. نجد تباينًا في المضامين، كيف تفسرين ذلك؟**

ربما في ديواني الأخير «لوامع من بقايا الذاكرة».. حاولت أن أكسر الألفاظ لصالح كثافة المعنى، فالرمز اللغوي وقوام أداتها الفنية يكمن هنا.. لذلك فإن اللغة جاءت عابقة بالخمرة مجازية ومنتشية في آن مَعًا، لأنها ممارسة ل «العود»..وهو تتالي الفناء والبقاء بإيقاع عبر علاقة مجازية بين الكائن والمكون، بين الوجود والصور، بين الذات والغيب، بين الحاضر والغائب..

أما معظم لوحاتي فَشكلت إفصاحًا واضح المعالم غير مُشفرّ.. علمًا انَّ بعض أعمالي التشكيلية جاء مجردًا، حيث طُوِيَ الرسم لصالح

البعد الرمزي بالكامل، وقُدِّم «اللامرئي» ببعد غنوصيّ وبعضها تركز على محورية «البؤرة» بوصفها العين التي تشكل مركزية في الأعمال البصرية.

أشير هنا إلى أن التقنية المستخدمة في الرسم تختلف عن تلك المستخدمة في الكتابة، فألوان الرسام مهما تنوعت تبقى أقل اتساعًا من حدود الكلمة التي تتسع لرمزية عالية جدًا.

- **هل يمكن أن تصف أعمالك الشعرية بأنها ذات بعد صوفي أم سرياليّ بينما الرسم جاء واقعياً أو انطباعياً؟**

■ لا أكترث بالمسميات سواء كانت «سريالية» أم «صوفية».. سَمِّها ما شئت، فإن كانت اللحظة الصوفية فناء للذات عن ذاتها، وإن كانت الآنة السريالية توقٌ لوعي يبحث؛ فإن كليهما يشكل تجليا للإبداع ولا مشاحَّة في الاصطلاح!

البعد «الصوفي» موجود في خواطري المكتوبة، ويتجلى من خلال نشوة الحرف التي تعكس نشوة التجربة الروحية، والبعد «السريالي» موجود أيضًا عبر تمام حضور الوعي.. أليست البصيرة وعيًا قادرًا على الافصاح عن واقع موجود؟!

- **هل ترين أن الفن يترفع عن الواقع المادي نحو «الواقع المعنوي»؟**

■ لا أريد أن أنفي عن عالم الفن الواقعية، وأرفعه عن فضاءات الإدراك الحسي، بل إن تمام الاستغراق التأملي هو وَعيٌ كامل، فإن كان الوَجْد غير مرئي.. والعقل شاهد في عالم الحس، فإن تمام الفن التأملي شهود الواقع ورؤية الموجود وتجاوزه إلى ما هو أبعد، وهي لحظة يَقظة الوعي التي يتسامى بها الانسان عن كلّ قيدٍ يكبله! لذلك فإن الفن والحرية والجمال ثالوث لا يتجزأ!

- **كيف هي علاقتك بأعمال عمالقة الفن، خصوصًا وأنك أشرت في إحدى لوحاتك إلى أنك استوحيتها من أعمال مونيه، ألا يُعد ذلك تكرارًا؟**

■ لوحات عمالقة الفن تأسرني، وأغيب في عالمها، وعندما أضمحل بها أجد رغبة عارمة في إعادة صياغتها على طريقتي، أعشق لوحات «فان غوغ» والفنان العبقري «كلود مونيه» الرائع، وربما أول لوحة رسمتها استلهمتها من أعماله تلك المسماة «واتر ليلي بوند: بركة زنبق الماء» والتي رسمها عام ١٨٩٩م فقد شكلّتها بتلقائية وشغف طفولي بالغ.. وكانت محاكاة مذهلة، وإن كانت ليست ابداعًا خالصًا، غير أني قدمتها بروحيّة تنزاح بالناظر إلى بُعد جديد لا تقف عند تخوم الألوان وأبعادها.. بل تلامس حدود الموضوع أيضا.

أقول لك أمرًا قد لا أبالغ فيه: إن الفن حالة بَنْتُ آنتها وبيئتها وظروفها وعواملها المادية والوجدانية، وتلك الآنة ليست قابلة للتكرار أبدًا، إن الفنان لا يستطيع تقليد نفسه تقليدا تامًّا وكاملا، لأنها حالة تتقلب مع

تعدد الأنفاس، فحتى لو أعاد رسم اللوحة ذاتها التي رسمها بنفسه.. فإنها ستكون مختلفة لأن لحظتها الفنية مغايرة.



فيروز قد تكرر الجملة أكثر من مرة أثناء أدائها الغنائي الرائع، وكذلك أم كلثوم، بيد أنّها تقدمه بإيقاع قولي مختلف..نعم، يُمكن للفنان أن يعيد إنتاج فَنّه إلى ما لا نهاية.. لأن الفنان سيعيد الإنتاج بتنوع كبير؛ إن متذوقي الفنون الراقية لا يَمَلّون من تكرار الاستماع إلى موسيقى «ياني» أو «بيتهوفن»!

- **هل من تحضيرات معينة تتخذينها عند الكتابة أو الرسم؟**

■ الابداع بالريشة أو بالقلم أو بغيرهما من الوسائل اللامتناهية في عالمنا البديع، هو كنسمة الهواء التي تدخل بتلقائية عند فتح النافذة، فالإنسان لا يفعل أكثر من أن يترك الأمور تتحرك ببراءة وعفوية لا حدّ لها!

لذلك فإني الآن لا أتعمد اتخاذ وضعية معينة للرسم أو الكتابة أو التحضير لها، وإن كنت أحرص على أن أكون بكامل «أناقتي الروحية» وجهوزيتي الوجدانية.. هي لحظة نور أشعر أن أناملي تنساب فيها بشغف.. وأحيانا أخرى أنقطع عن الرسم، فأجد الرغبة في تدوين خواطر.. فتتناثر الكلمات بتدفق..

كما أشرت لك في بداية اللقاء ربّما يبدو إيقاع حياتي شديد التنظيم.. بيد أنه نظام «غير مُفتعل».. إنه كالنهر ينساب بين الشجر.. فلا الماء يستأذن الحصى ولا الريح تستجدي المطر.. أمور يومي تمرّ بانسيابية وتلقائية وعفوية بكل فصوله.. شتائه وصيفه، حلوه ومره! إنه تناغم غير منفصل مع الكون والمكون، إنه التوحد مع الكثير اللامتناهي.

- **متى توصلت إلى هذه «القناعة» أو إلى هذه الحالة؟**

■ إن الحياة «المدنية» العنيفة والعوامل «التربوية» الإشراطية حولّت حياة البشر إلى كابوس حقيقي تقودهم فيها إلى النزاع، وبما أنّي ابنة هذا «المجتمع الكابوسي» فقد وجدت نفسي مثل «برغي» يدور في آلة عنيفة غبية، استيقظ منزعجة على جرس يُخترق أُذني.. لأجد في مفكرتي قائمة طويلة جدا من «المهمات» التي ينبغي علي إنجازها بدقة متناهية.. وبسرعة فائقة، وأني أمام «واجبات غبية» ينبغي عليَّ إتمامها كي أحظى «بتقدير الآخرين».. لينتهي «ماراتوني» اليومي بعد طول ركض وعناء منهارة أمام شاشة إلكترونية... إنها مسرحية حمقاء!

ومع تنامي الخبرات الروحية والنفسية، ومنذ عدّة سنوات قررت أن أغادر عالم «المهمات» و«الإنجازات» و«الوظائف» و«الألقاب» و«مهرجانات الرياء».. إلى غير رجعة! فخلعت تفاهة أفكاري، وحررت نفسي من أسر كل ما من شأنه أن يعيق إشراقتي الروحيّة، فانجلى أمامي مفهوم الزمن.. فتبرأت منه. فالماضي ليس سوى ذكرى الحاضر.. وما المستقبل سوى حاضر منقوص... فقررت ان أعانق حاضري.. واستغرق في آنتي بتأمل كبير فخيم الهدوء والسكينة والجمال والاحساس الرائع بالمحبة...

نعم، عندما تُنحّي الزّمن عن ذهنك تلامس كلّ ما هو لازمني!

أدب تفاعلي أم أدب تشعبي؟!

■ هويدا صالح*



في ظل العولمة، وانتشار أفكار ما بعد الحداثة، ولهاث الأمم والشعوب للحاق بركب التقنية الحديثة وتجلياتها في السياسة والاقتصاد والعلوم والأدب، وجب علينا أن نعيد البحث من جديد عن وجودنا الفاعل المتواصل، حتى لا تفوتنا هذه الطفرة التكنولوجية ونبقى شبيهين بالديناصورات في عصر لا ينتظر فيه أحد.

علينا كي نكون فاعلين في عصر عولمي مثل هذا، وآفاق مفتوحة طول الوقت على كل الاحتمالات، أن نتفاعل مع التقنيات الحديثة وتجلياتها، وثوراتها الرقمية والإلكترونية.

لو أننا عرفنا كيف نستفيد من هذه الثورة بشكل صحيح، لاستطعنا أن نقيم جسرا من التفاعل مع القارئ، ونحول ذلك الوجود الافتراضي الذي يغلف تفاعل الإنترنت، إلى وجود يبدو تفاعليا ودالا.. من خلال هذه الجسور السرية التي تمدها الشبكة العنكبوتية.

وبما أننا في لحظات حرجة من تاريخ البشرية، فعلينا أن ندرك كنه الاستفادة من الثورة التقنية، من أجل إعادة صياغة دورنا كمجتمع شرقي، كان لنا دور فاعل في صياغة ثقافة البشرية في فترات ماضية، ولن نتمكن من أخذ موقعنا الحقيقي في عالم اليوم، إلا إذا عرفنا كيف نفيد من العلوم والتكنولوجيا الحديثة إفادة جادة، تنبني على فهم عميق لما تحدثه هذه الثورة التي لا شك أنها تتجاوز بمراحل هذا التبسيط المتصور على اعتبار أنه واقع افتراضي فقط.

إن الأدب لم يعد فنًا خاصًا بالنخبة،

أو هـؤلاء الذين يمكن أن نطلق عليهم مثقفي الأنتلجنسيا، بل أصبح لسانًا معبرًا عن حال المجتمع، وهموم أفـراده، الذين وجـدوا فيما تقدمه الثورة المعلوماتية، متنفسًا لهم، يمكنهم من خلالها أن يمارسوا رغبتهم في الكتابة، دون أن يصطدموا بمعوقات النشر الورقي. ومن جهة أخرى، تمكّن أولئك المتعاطين مع الأدب كنشاط إنساني، من التعبير عن أي موضوع يعنّ لهم، دون خشية مرور مقص رقيب عليه.

كل هذا أصبح متاحًا بعد انتشار استخدام شبكة الإنترنت بين أفراد المجتمعات.

وقـد شـاع فـي الآونـة الأخيـرة بعـد الثورة التكنولوجية الهائلة مصطلح الأدب التفاعلي (Interactive Literature)، وخلط الناس بينه وبين النص المتشعب (Hypertext).. وفي الحقيقة إن الأدب التفاعلي يقدّم نصًا مفتوحًا، نصًا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيًا كان نوع إبداعه، نصًا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقرّاء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاءون. وبذلك يصبح القارئ مشاركا أساسيا في إنتاج النص وإكماله.

يُعرّف (الأدب التفاعلي) بأنه الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة، بتقنياتها العالية والمتشعبة (Hypertext)، وهذه المعطيات تقدم لنا جنسا أدبيا جديدا يجمع بين الأدبية والإلكترونية.

وتلقـي هـذا الأدب لا يتم إلا عبـر وسيط إلكتروني، وحين يختلف الوسيط، تتغير آليات التلقي، ويصير المتلقي جزءا هاما من إنتاج النـص؛ بـل ربـمـا يـفـوق دوره دور مـبـدع النص الأصلي، ويكتسب هذا النوع من الكتابة الأدبية صفة التفاعلية.

وقد عرف الأدب الغربي نماذج مختلفة من (الأدب التفاعلي)، تنتمي لأجناس مختلفة، منها (القصيدة التفاعلية- Interactive Poem)، التي تنتمي إلى جنس (الشعر التفاعلي- Interactive Poetry)، ومـنـهـا (الـمـسـرحـيـة التفاعلية- Interactive Drama)، الـتـي تنتمي إلـى جنس (الـمـسـرح التفاعلي- Interactive Theatre)، إضـافـة إلـى (الـروايـة التفاعلية- Interactive Novel). ولكل جنس من هذه الأجناس الأدبية التفاعلية أعـلام نـظّـروا لـه، وأرسـوا أصوله، وأبدعوا نصوصه.

ويـعـرّف الـنـاقـد الـمـغـربـي سـعـيـد يقطين هـذا الـمـصـطـلـح فـي كتابه (مـن الـنـص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي-ص٩-١٠)، حين تحدث عن مفهوم (الإبـداع التفاعلي- Interactive Creativity)، بأنه مجموع الإبداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقي.

ويعطينا الأدب التفاعلي صورة جديدة للأدب تختلف عن تلك الصورة النمطية التي ارتبطت بالإبداع الورقي، وفيها يتحرر المبدع من هيمنة المؤسسات ودور النشر، ويتجاوز الآلية القديمة بكل مشاكلها ومعوقاتها، ويشارك المتلقي أو القارئ في بناء النص.

ومن أهـم ميزاته أنه يقدم لنا نصا حيويا تتحقق فيه روح التفاعل بين المبدع والقارئ. كما أنه يعطي القارئ أنه مالك ومنتج للنص.. وليس مجرد متلقٍ له، ويتفق ذلك إلى حد ما مع نظرية القارئ والاستجابة التي نادت بأن القارئ هو المنتج الحقيقي للنص، وأن النص الذي لم

يقرأ لم يكتب، وأن القارئ هو الذي يعيد إنتاج النص.

ولكن هل يتحكم المبدع في بداية النص؛ بمعنى آخر.. هل يبني النص ويوجهه بشكل محكم نحو نهاية محتومة، أم أنه يكتب البداية ومعها احتمالية بداية أخرى، قد يضعها القارئ المتفاعل مع النص، وهل المبدع أيضا يوجه النص نحو نهاية محتومة، أم يترك النهاية مفتوحة على الاحتمالات المتعددة من أجل القارئ المشارك بشكل أساسي في إنتاج النص وإكماله. إن البدايات غير محددة في نصوص (الأدب التفاعلي)، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أولا، إذ يبني نصه على أساس ألا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلقٍ لآخر، يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث.

كذلك النهايات غير موحّدة؛ فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي الذي لم يعد بدوره فقط.. بل تعدى دوره وتعمق إلى أن يصبح مرسلا أيضا، ومشاركا فاعلا حقيقيا في إنتاج النص وتكملته، وهذا يؤدي إلى أن يسير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر، ويترتب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمر بها كل منهم، ما يعني اختلاف النهايات، أو على الأقل، الظروف المؤدية إلى تلك النهايات، وإن تشابهت أو توحدت.

ورغم توفّر شبكة الإنترنت منذ تسعينيات القرن الماضي في كثير من الدول العربية، والخليجية تحديدًا، إلا أننا لم نر الأدب قد نال نصيبا من هذه التقنيات، حتى جاء الروائي الأردني محمد سناجلة وقدم لنا عام ٢٠٠١م، أول نصوصه الإلكترونية، أو ما يمكن أن نسميه رواية رقمية «Novel Digital»، وهي رواية «ظلال الواحد»، ثم بتجربتين تاليتين تقتربان من فكرة النص التفاعلي، وأقول تقتربان.. ولا أطلق عليهما نصا تفاعليا، وسأوضح بعد قليل سبب تحفظي على إطلاق هذه الصفة وأنا مطمئنة البال. أقول أنه أتبعهما بنصين آخرين هما رواية «شات» ثم رواية «صقيع».

وقد تحفظتُ على أن أطلق صفة الأدب التفاعلي على علاتها، لأن هذه النصوص وما شابهها تقترب من النص التشعبي (Hypertext)، فهي لا تتيح الفرصة للقارئ أن يكون مشاركا فاعلا في صناعة النص، وتغيير مساراته ونهاياته وبداياته، بل تراهن فقط على إمكانات التكنولوجيا من موسيقى وتقنيات الصورة، وكل وسائل الميديا الحديثة.

كذلك هناك تجربة الروائي المصري أحمد خالد توفيق في روايته «ربع مخيفة» و«احتمالات» لمحمد اشويكة، و«الكنبة الحمرا» لبلال حسني، و«أرز بلبن» لرحاب بسام، وغيرها من النصوص الرقمية.

وأعود ثانية إلى توصيف تجربة سناجلة بالنص التشعبي، لأنه اعتمد إلى حد كبير على استغلال تقنيات التكنولوجيا، دون أن يكون النص مفتوحا على الدلالات المختلفة، حسب مشاركة القارئ في إنتاج النص.

وقد عرَّفت الدكتورة عبير سلامة النص المتشعب في الورقة التي شاركت بها في المائدة المستديرة، الخاصة بالرواية الرقمية في ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي ٢٠٠٨م.. بأن مصطلح النص المتشعب يشير

إلى الوصلات نفسها، بوصفها بيانات خفية تُميز عادة بلون أزرق، أو إلى أي امتداد للنص يظهر على الشاشة، سواء في النافذة عينها أو في نافذة/ نوافذ جديدة، هذا هو الاستخدام المشهور للمصطلح، ويمكن أن يشير أخيرا إلى أي نص مستقل يتشكل نتيجة استخدام الوصلات بغرض التصفح العشوائي، كالنص الذي يتشكل على سبيل المثال من رسالة وفقرة.. في مقالة وقصيدة وجملة إعلانية ولوحة فنية.

كما استطردت في تعريفها للنص المتشعب في إطار حديثها عن الرواية التفاعلية، بأنه «النص الذي يُستخدم في الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة. وذلك باستخدام وصلات/ روابط تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن».

إن الإقبال القرائي على النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني، والتي تعتمد على تفعيل دور المتلقي من خلال الأدوات التكنولوجية الموظفة فيها، تستطيع استقطاب عدد أكبر من المتلقين، مقارنة بالنصوص الورقية، أو السمعية والبصرية. ولأننا إلى الآن لم نتمكن من إبداع نص أدبي تفاعلي حقيقي بالوطن العربي، لأنها لم تستطع أن تحقق أهم عنصر، وهو عنصر (التفاعلية)، فإننا لن نستطيع أن نتكلم عن فائدة هذا النمط من أنماط الكتابة الأدبية الإبداعية على تلقي الأدب العربي، ولكننا نستطيع أن نتوقف عند المستوى المتحقق فقط.

يحتاج الأدب المقدم عبر الوسيط الإلكتروني إلى نقد موازٍ له، ومتواكب معه؛ فالنقد التقليدي لم يعد كافيًا للغوص داخل النصوص الجديدة التي نصفها بالتفاعلية، لأنه يتوقف عند مستوى من مستويات النص، ولا يمتلك مقومات اختراق مستوياته الأكثر عمقًا، لذلك لا بد من التفكير في طريقة أخرى جديدة ومختلفة، قادرة على الكشف عن مختلف الجوانب الجمالية للنصوص الأدبية التفاعلية الجديدة التي تتولّد في رحم التكنولوجيا الرقمية، مستفيدة من إمكاناتها التي أصبحت متاحة.

وفي النهاية نعتقد أن الإبداع الورقي يحمل تراكم الفكر الإنساني عبر التاريخ، بداية من الحضارة الفرعونية التي قدمت لنا نصوصا حفظتها البرديات، وجدران المعابد، والأهرامات.. مرورا بالألواح السومرية والتراث الأدبي الإغريقي، واستمرارا لهذا النبع المتواصل والمتراكم حتى أحدث كتاب أنتجته المطابع الورقية، كل ذلك الإرث الحضاري شكَّل وعي البشرية، وبنى منظومتها الفكرية في شتى مجالات المعرفة الإنسانية، من نظريات فلسفية ونقدية وعلوم طبيعية وفيزيقية وميتافيزيقية، بداية من متون هرميس، وفلاسفة اليونان، وابن رشد، والبيروني.. وصولا إلى هيجل وديكارت وهايدجر وجويس وكولن ويلسون، وكل من ابتكر مفهوم النص، وتحدث عن الخطاب والرؤية والمقولات التي تحمل الفكر. والسؤال الذي يتبادر للذهن.. هل الرقمية أو النص التفاعلي الإلكتروني قادر على تغييب دور النص الورقي بتراكماته عبر التاريخ؟

---

* كاتبة من مصر.

الشاعر السويسري برينو ميرسي و رحلة اكتشاف الآخر

■ علاء كميد حسب*



يعد ميرسي مثالا حيا للشاعر الذي يتنفس ويكتب الحياة، رافضا كل أشكال التعصب التي سيطرت على الفكر المعاصر، بالشكل الذي أمسى فيه محيطنا البشري - رغم شساعته وشموليته- نقطة ساخنة للصراع.

يتحدى الشاعر السويسري برينو ميرسي بقصائده، نظرة الغرب الكلاسيكية للإنسان العربي. تلك النظرة النمطية الأحادية الأفق، التي حاول جون جونيه وخوان غويتصولو وبعض شعراء وكتاب الغرب فصلها، ووقفوا بكتاباتهم أمام اللبس والتعتيم الذي مارسته وتمارسه وسائل الإعلام الغربية والأدب الرسمي في حق الإنسان العربي وحضارته. وكشفوا النقاب للقارئ الغربي عن حقيقة الشعوب العربية وقطعوا شكه بيقين أن الإنسان العربي إنسان حضارة وإبداع.

ولد الشاعر السويسري برينو ميرسي في أورليون بفرنسا عام ١٩٥٧م، كتب أولا عن عناصر الطبيعة الأربع (ضوء الهواء ٢٠٠١م ، ضوء الماء ٢٠٠١م، ضوء النار ٢٠٠٢م، ضوء التراب ٢٠٠٣م). وبعد زيارته للمغرب كأول بلد عربي.. زكتها زيارة أخرى لمصر، وجد أمة مسالمة وطيبة، عكس تلك التي عرفها في وسائل الإعلام والأدب الغربيين، والتي تصور العرب كهمج إرهابيين يجب الحذر منهم، ومحاربتهم بشتى الطرق والوسائل.

تعرف الشاعر على اعتدال المسلمين في سلوكهم، واكتشف من خلال معاملاتهم العمق الإنساني للإسلام. دهشته بساطة راعي الغنم وقناعة الفقير وكرم ساكني دور الصفيح رغم حاجتهم وعوزهم، صدم بالحقيقة التي يواجهها. عوالم تشابكت فيها الحياة والمأساة، ورسم البؤس والحب إطارها التراجيدي الذي يستلهم تفاصيله ومميزاته من الحياة اليومية، لم تكن إلا لتسكن خاطرة السويسري برينو ميرسي، وتمسي عناوين عريضة تثير رغبته في الكتابة.

تنفس شاعرنا عبير الحياة، مدركا تماما ولأول مرة، أن السعادة والحب تُمنحان في هذه الأوطان من دون مال أو مقابل، وأن العصبية والتطرف والإرهاب مفردات تفرض على الإنسان الغربي الخزي والخجل لكونها ذات أصول أوروبية لا عربية. وقد حمل لنا التاريخ شواهد لا تحصى عن وحشية الذهنية الغربية، يكفي أن نذكر منها محاكم التفتيش، وإبادة الهنود الحمر، واستعمار الشعوب واستغلال مواردها. هذا الغرب الذي دمر

العراق وأفغانستان، وساعد ويساعد في تجويع الشعب الفلسطيني وحصاره واستمرار مأساته، هو من يجب الحذر منه، هكذا صرح لي في حديث معه دار في مقهى شعبي بمدينة مراكش، ما جعلني ألامس عن قرب روح هذا الشاعر الأجنبي الذي استهوته الحياة العربية، ووجدت تجاوبا عميقا في نفسه بكل جزئياتها البسيطة والمعقدة.

وهو إذ يكتب الشعر ويسخر له كل إمكاناته المادية والمعنوية، فلأنه يؤمن بقدرة الكلمة على صنع الفارق وتغيير الأحداث والرؤى. وهو - كما قال عنه المترجم والكاتب المغربي عبدالغفار سويريجي- ينتمي إلى تلك الفئة القليلة من الكتاب الذين ما يزالون يؤمنون بدور الكلمة في الدفاع عن حقوق الشعوب والمستضعفين.

سألته ذات يوم عن علاقته بالمغرب، فأجاب في هدوء وثقة:

- لا أعرف، لكني مهووس به، ولم أعلم أن أول زيارة للمغرب رفقة زوجتي ستتكرر، وستجعل هذا الجزء من الأرض الذي طالما كان مكانه الهامش، يصبح مألوفا ويصعد للواجهة.. مفندا كل الإدعاءات التي سبقت الرحلة. ولو علمت مسبقا أن زيارتي ستتجلى على هذا العالم المثالي الساحر، لعجلت بها منذ زمن بعيد. ولكن لا بأس.. ما دمت اكتشفت حقيقة الإنسان العربي المسالم المضياف، والذي لا تهمه من الدنيا بأسرها إلا السعادة وراحة البال.

كانت إجابته كافية شافية لأدرك أن من أُحدثه شخص نبيل، يتحدث بدافع الحب والإخاء؛ شخص أصبحت قضيته الأولى الدفاع عن الشرق، وما كان بعدها لي، إلا أن أهنئ نفسي على فرصة التعرف على شاعر مخلص وأمين، يمكن له من خلال الكلمة رد الاعتبار للإنسان العربي.. وتصحيح المفاهيم المغلوطة عنه. سأورد ما كتبه الناقد والكاتب المغربي حسن لغدش في مقالته (مئذنة السلام للشاعر السويسري برينو ميرسي)، ليتعرف القارئ العربي أكثر على هذا الشاعر الملتزم الذي ينتمي إلى بلد حظر بناء مآذن جديدة على ترابه:

(المنجز الشعري لدى برينو ميرسي ترحالٌ وتماهي مع الآخر العربي المسلم، ومعانقةٌ وتقاسمٌ لآلامه وجراحاته المستمرة، نجده باستمرار يدعو إلى الأخوة الطاهرة والصداقة العفوية، يعمق من خلالهما مشروعا شعريا مبنيا على التسامح والحوار بين الثقافات والأديان، بحثا في ذلك عن الماهية الموحدة لبني البشر. لحسن الحظ هناك أناس يستطيعون بكلمتهم أن يوثقوا للضياع وللمتاهات.. ليكشفوا للقارئ فداحة الوعي المغلوط، وليرسموا في خلوتهم الشعرية ليس فقط المآذن التي تدعو للسلام ولوحدانية الخالق ولسقوط الحواجز بين الناس، بل ليكرموا نبل الإحساس، وليفتحوا جبهة للنضال من أجل أن يستعيد الإنسان إنسانيته.).

والمتتبع لأعمال ميرسي الشعرية يلاحظ ارتباط الشاعر الوثيق بما حوله، وتأثره الكبير بقضايا العالم الاجتماعية والاقتصادية، وحتى البيئية منها. ودواوينه تعبر عن صوت الحياة والإنسان في غمرة الغوغاء واللاوعي. وعبرها نلامس نضال شاعر لم يجد مناصا من ترجمة أحاسيسه إلى صور شعرية، لأجل الرقي بالبشرية نحو غد مشرق لجميع أطيافه وأعراقه. وحين قال الكاتب والناقد والمترجم ، الدكتور محمد آيت العميم: أن مشروع ميرسي مؤسس على النزعة الإنسانية، وعلى المحبة والحوار الفعال بين البشر، باختلاف دياناتهم وهواياتهم وثقافاتهم ولغاتهم، بحثا عن الجوهر الموحد للإنسان قبل أن تلوثه الخلافات والصراعات.. وتباعد بينه الأعراق والأجناس. أكد أنه مشروع يدعو إلى العودة إلى النبع.. وإلى السباحة عكس التيار الذي تغير لونه بطول المسافة، سعيا للوصول إلى العين الأولى الصافية. ولعل هذه المقتطفات تميز بوضوح نبرة برينو ميرسي الصادقة التي تحتفي بالإنسان كيفما

كان ، وأينما وجد:

يحلم أهل الصحراء بثلج،
المسلمون كلهم أبرياء،
كم من دماء يدفعون
و صناع الحرب النفط يسرقون!
أثلجت سماء العراق،
ندفا رقيقة بعثت حياة،
أطفأ الثلج نار القتال؛
هناك حيث يلعب بوش شطرنج،
يلعبون جولف في الخليج
يلعبون في حفر خلفتها قنابل،
من أباح لكم أهل الشمال
أن تجعلوا الأرض ساحة قتال(١).

ومن قصيدة محل بيع الجواهر(٢)

كل النخيل مثقل بالتمور،
الشيخ، في مقهى الشهبندر،
يهش برأس مفضضة، في هدوء،
إنه حارس الذاكرة،
سيدي! أين يوجد شارع كرادا!
حيث محل بائع الجواهر،
رجل يتأنق دائما!
ويتحدث عن ابنه الذي يكتب
لقد شوهد في شارع المتنبي،
في زقاق سوق الكتب،
يشتري ولعا كي يعيش،
يبعض الدنانير قصصا جميلة.

ومن قصيدة إخوتي في غزة(٣)

إخوتي في غزة الذين سقطوا فوق الأرض
جفت الشفاه من الخوف،
وسد الحنجرة غيظ،



الخوف والحقد، ليسا كلمات
كل لفظة هي فأر
في كيس حيات،
أسمع تراتيل
الأمكم والصرخات، تلك التي بها لا تجهرون،
أو كُرهٌ أم صَفحٌ؟
أدعو السماء
أبتلع صلوات الرمال...

السلام والعدالة الاجتماعية والتسامح معان يرسخ لها برينو ميرسي في رحلة إلى الشرق، مناهضة للفكر الغربي المتعصب والمركزية الغربية، رحلة تربط الإنسان بنفسه وبالآخر، ليؤكد مرة أخرى ومن جديد على حتمية الحوار بين الحضارات كضرورة وجودية.. وليس كلعبة خاضعة لسيطرة السياسيين وأهوائهم، عبر لغة بسيطة مباشرة تُحيي إدراكنا بالحس الإنساني الذي يشكل همزة الوصل بيننا، وما نقل الشاعر للحياة اليومية التي لامسها عن قرب خلال زياراته لبعض الدول العربية، إلا محاولة أخرى لكسر الهوة بين الشمال والجنوب، وهذا ما يجعل منه خطابا شعريا خاصا يمزج الشرق بالغرب.. ويتعدى المصالح وإكراهات العصر إلى الحياة السعيدة المثلى التي يفتقدها ويرغبها الجميع.

---

* كاتب وشاعر من المغرب.

(١) قصيدة ثلج وعلم ص ٩٨ من ديوان الأم دجلة (سنة ٢٠٠٥م).

(٢) ص ١٠٨ من ديوان مستنقعات الجنوب (سنة ٢٠٠٨م).

(٣) ص ١٩ من ديوان فلسطين المغرب (سنة ٢٠٠٩م).

تجويد الشعر العربي الحديث:
تشكيل السكت[1]

■ د. محمد الصفراني*



إن مفهوم تشكيل السكت يختص بظهور تشكيله في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري). وقد عرّف التجويديون ظهور السكت في المشافهة التشكيل الصوتي (التلقي السمعي) بقولهم: السكت في اللغة: الامتناع، يقال سكت زيد عن الكلام إذا امتنع عنه. وفي الاصطلاح: قطع الصوت عن القراءة زمنا دون زمن الوقف عادة، من غير تنفس مقدار حركتين مع قصد القراءة. وهو مقيد بالسماع، فلا يجوز إلا فيما ثبت فيه النقل وصحت به الرواية[2] فمواضع السكت في القرآن الكريم معلومة لدى القراء، إذ يقرأ لحفص بالسكت مع عدم التنفس في ستة مواضع من القرآن الكريم[3].

ومن مواضع السكت في القرآن الكريم

● السكت على ألف ﴿مرقدنا﴾ في قوله تعالى ﴿قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون﴾ (يس: ٥٢) وحكمة السكت على ألف ﴿مرقدنا﴾ هي دفع توهم أن اسم الإشارة صفة ﴿مرقدنا﴾، وإنما هو مبتدأ[4].

وعلامة السكت في القرآن الكريم (س) فوق آخر حرف من الكلمة المسكوت عليها.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لإبراهيم صعابي بعنوان: «مقاطع تقتلها التحولات»[5]:

كان ما بيني وبين الفجر دربا من جراح

كنتُ..

لا أعرف ما معنى الصباحْ؟

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثاني. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف التاء من كلمة كنت. وقد أبرز الشاعر السكت بقطع السطر ووضع نقطتين، والابتداء من سطر جديد ليوجه المتلقي إلى السكت على التاء عند نطقه (الإلقاء) مقدار حركتين. وقد عبر الشاعر عن مقدار الحركتين بوضع النقطتين. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية، تتمثل في السكت على التاء زمنا يسيرا بمقدار حركتين، مع قصد استئناف القراءة بغية إشراك المتلقي في تصور ما يمكن أن يكونه الشاعر إلى جانب كونه لا يعرف ما معنى الصباح. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لعبد الله الخشرمي بعنوان: «وصايا النخيل»[6]:

أين الكلام

تفصّد في ثغره البرق

نخل تطاول في صمته

....

.... آه

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثالث. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الهاء من كلمة صمته. وقد أبرز الشاعر السكت بقطع السطر والابتداء من سطر جديد قوامه تمدد نقطي يساوي مسافة السطر السابق، ويليه سطر جديد قوامه تمدد نقطي، وختامه اسم الفعل آه، ويساوي السطر السابق، ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الهاء من كلمة صمته عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثمان وثلاثين حركة. وقد عبقر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع ثمان وثلاثين نقطة. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية، تتمثل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمنا طويلا يعكس طول الزمن الذي تطاول فيه النخل ساكتا/ صامتا (نخل تطاول في صمته). وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لعبد الرحمن موكلي بعنوان: «الموت»[7]:

ارتقي سلم الريب.. يرقى!

أهبط..

يهبط مع الريق في الحلق!

يتجلى تشكيل السكت في السطرين الأول والثاني، فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الباء من كلمة الريب، مبرزا السكت بقطع السطر، ووضع نقطتين أفقيتين، ثم كلمة يرقى ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الباء من كلمة الريب عند نطقه (الإلقاء) مقدار حركتين. وقد عبقر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع النقطتين. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية، تتمثل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمنا يمكن المتلقي من تصور حركة رقي الشاعر سلم الريب، والحركة الموازية لحركة الشاعر، متمثلة في رقي سلم الريب نفسه، ليجسد للمتلقي مباراة الرقي/ الصعود

بين الشاعر وسلم الريب، ويتجلى السكت في السطر الثاني بمقدار حركتين، ليمكن المتلقي من تصور الحركة المعاكسة لحركة الصعود والمتمثلة في الهبوط (ارتقي.. يرقى X أهبط.. يهبط) ومثلما كانت حركة السلم موازية لحركة الشاعر في الصعود فهي موازية له في الهبوط، لكن التضاد يقع بين الحركتين في صورتيهما الكلية. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر في السطرين من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لإبراهيم زولي بعنوان: «أصحبه نتعاطى التشرد»[8]:

هذا دم يتقاطر
خلف حدود العيون...
تهيأ من بعد
موت العصافير
والشجر المتعانق
سمى الوقوف على
أهبة الموت
من زمن مسلكه
....
....
كنت أصحبه
نتعاطى التشرد
عيناه يمكنها
أن ترى في هدوء
رفاق
الطفولة
والصعلكة

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثالث. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الهاء من كلمة مسلكه، وأبرز السكت بقطع السطر والابتداء من سطر جديد قوامه تمدد نقطي، ويليه سطر جديد قوامه تمدد نقطي، ثم استأنف الكلام/ الكتابة في السطر السادس ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الهاء من كلمة مسلكه عند نطقه (الإلقاء) بحركات تساوي مقدار النقط. وقد عبّر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع النقط. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية، تتمثل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمنا طويلا يمكن المتلقي من الانتقال من تصور حالة وصف الرفيق/ الدم المتقاطر خلف حدود العيون، إلى تصور حالة العلاقة التي تربطه به. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

---

* أستاذ النقد الحديث - جامعة طيبة.

(١) وأعني بتشكيل السكت: توقف الخط عند كلمة محددة زمنا يسيرا لا يكتب فيه توقفا بنية استئناف الكتابة.

(٢) دريان، عبداللطيف - التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين - ص٥١١

(٣) الطويل، أحمد - فن الترتيل وعلومه - ج٢- ص ٩٠١

(٤) دريان، عبداللطيف - التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين - ص ٥١٢

(٥) صعابي، إبراهيم - وقفات على الماء - ط١ - نادي المدينة المنورة الأدبي - ١٩٩١م - ص ٣٥

(٦) الخشرمي عبدالله - ذاكرة لأسئلة النوارس -ط١- نادي جدة الأدبي - جدة - ١٤١٠هـ - ص ٩٦

(٧) موكلي، عبدالرحمن - يخفف ثقل الروح - ط١- دار الانتشار العربي - مصر - ٢٠٠٧م- ص٩١

(٨) زولي، إبراهيم - تأخذه من يده النهارات - ط١- نادي المنطقة الشرقية الأدبي - الدمام - ٢٠٠٨م- ص١٨

أزمة اللغة أم أزمة الإبداع

■ د. محمود عبدالحافظ خلف الله *



ارتبطت اللغة بالإنسان ارتباطًا وثيقًا، حتى جعلها بعض العلماء أنها الإنسان نفسه، والتعريف هنا بالطبع لا يعني التطابق أو الوصف الحرفي، إلا أنه يراد به إبراز دور اللغة في تحقيق ماهية الإنسان؛ لذا نرى أن أفضل تعريف للإنسان من هذا المنظور: أنه مخلوق ناطق؛ وهذا يعني أن اللغة شطر ماهيته، والدلالة المادية والمعنوية على قدرته العقلية، أقصد الإنسان الذي اختصه الله بها دون سائر المخلوقات. فاللغة ثمرة العقل وأداته في الوقت نفسه، والعقل جوهر الإنسان، وكلاهما معًا سرُّ تكليفه بخلافة الأرض.

ولما أنعم الله على الإنسان بنعمة اللغة؛ فإنه بذلك قد ملّكه القدرة على السيطرة على البيئة بأكملها، إذ أن اللغة برموزها وكلماتها تحل محل الأشياء والموضوعات التي ترمز إليها، وبذا يستطيع الإنسان التعامل مع كل ما يحيط به بترميزه، حيث إنه من الصعوبة بمكان، أن يستخدم الإنسان الأشياء والأغراض على طبيعتها ليستفيد منها؛ هذا فضلًا عن أن الأغراض المعنوية لبني البشر يصعب بل يستحيل أحيانًا الحصول على دليل حسي تعويضًا عنها.

فباللغة يخلق الإنسان أفكاره، وينسج عالمه الفكري الذي قدره الله له، وبها أيضًا يروّض هذه الأفكار نفسها متى لزم الأمر؛ وهذا يدلل على العلاقة الواضحة بين اللغة والتفكير؛ حيث تعد اللغة وسيلة التفكير ونتاجه في الوقت عينه، وكلما ارتقت اللغة ازداد التفكير عمقًا ونضجًا، واستطاع المرء سبر أغوار الحياة حوله؛ فيتمكن بذلك ليس من صناعة حياته فحسب، بل من إبداع مستقبل أمة بأسرها.

ويذكر تشومسكي صاحب النظرية التوليدية الشهيرة أن هناك تفاعلا فريدا بين اللغة والإبداع، إذ يرعى الأول الثاني منذ مرحلة الاحتضان، مرورًا بالاختمار، ثم البزوغ الإبداعي في النهاية، فمن دون اللغة لا يتم ذلك على الإطلاق، هذا فضلاً عن وجود تماثل في البصمة اللغوية الإبداعية للشخص نفسه؛ فكل المبدعين لهم بصمة لغوية يتفردون بها في التفكير والتعبير، يستحيل أن تتماثل مع الآخرين، وهذا يقودنا إلى المقولة النقدية للجاحظ - رحمه الله - إن المعاني والأفكار مشاع للجميع، ولكن ما يميز فكرة عن غيرها هي إبداعية الأديب ولغته.

وعلى الجانب الآخر في هذا السياق قد يتبادر إلى أذهان البعض سؤال مفاده: ما علاقة اللغة بالإبداع العلمي مثلًا؟

إن التفكير العلمي لا يتم مجردًا دون وجود أوعية لغوية يحمّلها المبدع أفكاره؛ ليعيد قراءتها ذهنيًا بمعانيها ودلالاتها الأصلية، أو بمفاهيم أخرى جديدة أكثر عمقًا. ومنطقيًا، بدون هذه الأوعية الفكرية واللغوية لا يستطيع المبدع أن يفكر أو ينسج العلاقات المنطقية التي يقوم عليها جوهر العلم. هذا فضلًا عن أن المعايير والمحكات العلمية التي يحكم بها العالم نفسه على مدى صحة إنتاجه العلمي، هي لغوية في المقام الأول، وإن كانت في شكل رموز أو مصطلحات علمية مختزلة في العقل، إلا أنها تعني معانٍ ودلالات فكرية ذات صبغة لغوية حتمًا.

فكل مصطلح أو تركيب علمي يختزله العقل في هيئة رموز، لها دلالات لغوية وفكرية يقرها العقل والمنطق، ولا يستطيع العالم استخدام هذا المصطلح في أي من المباحث العلمية.. فيزيائية أو كيميائية أو رياضية.. إلخ، من خلال تطويره أو دمجه أو تركيبه مع غيره دون الاعتماد على منطقية فكرية لغوية يقرها العقل، وتأتي الإبداعية العلمية على قدر مدى وضوح هذه الدلالات الذهنية، والقدرة على توليفها برؤية جديدة يتمخض عنها البزوغ الإبداعي.

وهذا الطرح لا يصطفي لغة بعينها من حيث علاقتها بالتفكير، فهذا شيء بدهي، إلا أن هناك أمرًا لا يمكن إغفاله، وهو أي لغة يستطيع المرء أن ينمّي بها تفكيره دون غيرها من اللغات؟

إن اللغة الأم دون غيرها هي أساس التفكير والإبداع، وقد أثبتت نتائج البحوث والدراسات العلمية في هذا المجال، صعوبة استخدام مهارات التفكير التباعدي التي ينتج عنها الإبداع، من خلال استخدام اللغة الثانية؛ وأن هناك صراعات ذهنية - إن جاز التعبير - يعاني منها المرء من جراء تأثير لغته الثانية على الأولى في التفكير أو العكس. ففي معظم الأحيان، تكون الغلبة للغة الأولى رغم التزاحم الذي تسببه اللغة الثانية، بحكم طبيعة التخصص أحيانًا. ولا يستطيع المرء الإبداع إلا إذا تخلص من هذا الصراع، واستطاع تحييد إحدى اللغتين على الإطلاق.

ولا يراد بذلك تصدير حكم عام أو مسلمة علمية، فنتائج العلم كما يعرف الجميع نسبية.. ولا يمكن تعميمها مطلقًا، وما يخالف هذا الحكم واضحٌ في بعض النماذج التي نقرأ عنها أو نراها. فقد أثبت بعض العلماء العرب مثلًا تميزًا وإبداعًا علميًا في مجالات مختلفة من العلوم، تعتمد دراستها في المقام الأول على اللغة الإنجليزية، أو غيرها من اللغات الأجنبية، ولكن لا ننسى أن هؤلاء هم نماذج نخبوية، اختصهم الله ببعض الصفات دون غيرهم، تتيح لهم التميز والإبداع

في أي بيئة مهما كانت ظروفها.

ومن دون تحيز عاطفي يتهم به العرب دائمًا، تأتي اللغة العربية في طليعة اللغات التي تنمي التفكير والإبداع. وإذا كانت شهادة العرب في ذلك مجروحة، فلنستشهد بشهادة الغير، فقد ذكر «روفائيل بيتي» في كتابه «اللغة والتفكير» عن اللغة العربية: إنني أشهد من خبرتي الذاتية أنه ليس ثمة بين اللغات التي أعرفها، لغة تكاد تقترب من العربية، سواء في طاقتها البيانية، أو قدرتها الإبداعية من حيث الثراء والمرونة، فهي تخترق جميع مستويات الفهم والإدراك، وتنفذ بشكل مباشر إلى المشاعر والأحاسيس، تاركة عميق الأثر في النفس، فهي أشبه ما تكون بالموسيقى.

فليس أدل على إبداعية العربية من رقيها لاستيعاب أعظم فكر شهدته البشرية متمثلا في القرآن الكريم، هذا فضلًا عن تجاوزها الخصائص الإبداعية المتعارف عليها مثل المرونة الفكرية واللغوية وغيرها، إلى مزية فريدة تتجلى في القوة والرصانة على ألسنة الحاذقين، والسهولة والانسيابية واليسر لمن يرغب في تعلمها؛ فقد استطاع جيل الشعراء المولدين من تجانس العرب مع العجم في عصر الخلافة العباسية، أن يتقنوا هذه اللغة، ويباروا بها كبار فحول الشعراء من أصول العربية وأربابها.

و السؤال الآن: أين نحن في تعليمنا وتعلمنا للغة العربية من هذا الطرح؟

إن التراجع في إبداعية العلم والأدب روافده كثيرة بالطبع؛ إلا أن الضعف الفكري اللغوي أو اللغوي الفكري كما يراه الطرح السابق يأتي في مقدمة هذه الأسباب، بل البؤرة الحقيقية التي تتمحور حولها جميع الأسباب بشكل مباشر أو غير مباشر.

و الأدلة على ذلك كثيرة: أين تعليمنا للغة من إعداد المقررات اللغوية، وبنائها على مهارات فكرية عليا تنمي التفكير والإبداع؟ أين نحن من التعليم للغة ليس عن اللغة؟ للأسف نحن نستخدم تعلم اللغة في مستوياته الدنيا، كوسيلة لتعلم واستيعاب المفاهيم والمعلومات الأدبية والعلمية، ولم نتطرق في مناهجنا أو مقرراتنا بشكل ملحوظ وفاعل، إلى إتقان مهارات اللغة نفسها استماعًا وتحدثًا وقراءة وكتابةً، وربطها في كل ذلك بجميع مهارات التفكير.

أليس من المثير للدهشة والأسف أن يطلب المعلم من طلابه أن يفكروا في حل معضلة علمية، أو مشكلة ما، دون أن يدربهم أو يعلمهم كيف يفكرون؟! أو يطلب منهم قراءة نص بعينه، ولم يدربهم كيف يقرأون؟!

هل يذكر أي منا وهو يقرأ هذه الصفحات أنه تعلم في يوم ما من قبل مناهج اللغة أو معلميها كيف تتم عملية القراءة، وما الآليات التي يقوم بها ليقرأ قراءة جيدة؟ هل تعلم أي منا أن يفكر في طريقة تفكيره.. هل هي طريقة صحيحة أم لا؟ وما المعايير العلمية التي يستند إليها في الحكم عليها؟

في الحقيقة، رغم صعوبة الواقع وفداحة الخسران في مستوى الإبداع الفكري والعلمي للأمة العربية، إلا أنه يجب ألا نلعن دائمًا الظلام، ويحاول كل منا أن يبحث عن الحلول التي بين يديه، وأن يوقد شمعة لغوية يضيء بها ظلام الفكر، وأن نتخلى جميعًا عن فكرة الحلول الصعبة التي تجعل كل متاح مستحيلًا.

* أستاذ المناهج وطرائق تعليم اللغة العربية والتربية الإسلامية المساعد - جامعة الجوف.



منمنمات على جدران دمشق القديمة

قصص محمد صباح الحواصلي - سوريا

■ أشرف الخريبي*



بين العناوين التي تزيد على أربعين عنوانا، وما بين النصوص في تلاقيها وأطروحاتها المختلفة من العام ١٩٨١ - ١٩٨٨م، حيث كتبت هذه النصوص.. فهل كانت تأريخاً لدمشق القديمة أم الحديثة، هنا لجدرانها وبيوتها وأشجارها وشوارعها وتاريخها، حنين ورؤى غامضة. أم لغربة قاسية قصية تزيح وهم الحلم، لتعود إلى الطفولة في بعض من الفرح والشجن، الذي يسكن الأيام التالية، من شجرة الحور العتيقة إلى شجرة الزيتون مع الخبيزة والحي القديم عند الباب الشرقي. هي ذاكرة لا تنتهي مع بدرية وأبو فراس والرضيع، ذلك الهارب من الدورية، فهل يحكي القمر غير البداية عن المقهورين/ عن درب الكينا، وبلاغة الحجارة أو أزهار الحجارة، لأنه الأقصى شهيد الفجر، وجها لوجه.. يقف ليتساءل ببراءة أين الله؟

بعد فوات الأوان.. فهل يراه في موت نظيرة خانم، يشاهد نورسان من لون الطهر وقوس قزح وعش الغراب. ويبقى السؤال أليما فيقول أن الدنيا بخير، من الباب الشرقي يطل على بدرية واليمامة وفزع الياسمين وماوية والعصفور، كي يكلمها.. الطريق هي البنت التي وعدها أنه ستكون الأيام جميلة أكيد.. هكذا مضى في الحلم كي يبقى مع البنت والطريق، ويسلم نفسه التي تتسع إلى الرحيل كي تبدأ هذه

النصوص أول اكتشافها عنقود من العنب لا ينفرط في شكلها البديع، وروعتها التي تتجز السرد بشفافية. بيد خبيرة عارفة دروب الحكي، لعلها هذه اللغة العذبة الثرية الفاعلة، وتجسدِتها المختلفة وهي تمضي بنا لسبر أغوار الحدث، مع منطق البناء والحكاية الملهمة من تفاصيل السرد الآلي، تتسرب بخفة ورشاقة إلى نفوسنا وتملؤنا فرحا شجيا حين الفرح، وتبث الارتعاش اللذيذ حزنا وتعاطفا ونحن نخوض غمار التجربة والتفاصيل المُفرحة الشجية على نحو ما، نزاوج الاتجاهات كي تعبث بنا الأقدار، ونذهب إلى الشجن متواطئين مع الحزن للحظات طوال/ نتعاطف مع بطل النصوص برهافة مشاعره وشجنه المتعب.









من قصة البئر «العروس»

«لقد مضى ذلك الانتظار المضني، وها أنت أمامي حلما تحقق بإصراري على أن تكوني لي.. لي وحدي.. وأن أحداً لن يستطيع أن يسرق ثمرة اصطباري، وليلة الغد سترتدين ثوب الزفاف يا عروسي، وفى غرفتي البسيطة التي تطل على حقول الخس.. سأقطف حمرة الخجل من وجنتيك، فيما أنت تدارين حياءك بالنظر إلى القمر، وسنعيد حكايات زمن الشوق، وسنحاكي النجوم المتلألئة في حلكة السماء، كما كنا نفعل دوما، بيد أننا في هذه المرة سنزف إليها فرحنا، وسنزرع السماء في رحابتها نجمة جديدة».. أو نعبث نحن بالاحتمالات كي نُمزق الأسئلة في انتظار الإجابات التي يقدمها النص، لكنه غالبا يقدم اكتشافات مُروى عنها، في الذاكرة لقطات خبيئة مجسدة لمشاهدها الشعرية الرومانتيكية، مُعلنة عن موقفها من العالم برؤية ناضجة متعبة، عبر طفولة يتم التعبير عنها بيد راصدة للأهم من مواقفها في العالم، واكتشافاتها المختلفة، مزواجة بين المحالين، وائتلافا يرصد الوقائع بعين واعية، كي تتراص أمام دهشتنا عن المروى عنه، واختزال الزمن في مروره الرهيب، وإحساس الفقد المقيت يحمل هموما ذاتية غير غربته المريرة، هموم وطن أكبر من

مجرد العبور على فجيعة الذات وخلاصها، وتساؤلها المستمر اللهث لهذه الطفولة البريئة، كثيرة هي الحصارات والهزائم وانكسار الروح وفقد التواصل، وهذا الواقع الغني بالحكايات ينهمر بحماسة، كحماسة المبدع.. وراصدا للأحداث، أو مرورا رهيبا عليها، داكنا حد الشحوب الهزيل والعميق في آن واحد، شحوب الهمس لجذب تعاطفك المستمر، واستسلامك أمام عدل الشخصيات طول الوقت، وتعاطفنا المستمر مع وجودها وكيانها.. حيث لهذه النصوص القدرة على استلاب مشاعرك مع شخصياتها ونماذجها، دون رجوع للخلف مع هذا القهر الذي يُمارس على الشخصيات في أي من جوانبها، سواء أكان قهرا ملموسا أو خفيا؛ غير أنه في كون من العلاقات المتداخلة للطفولة وعذوبتها أمام طغيان العالم، أيضا يتفاعل مع أحداث القصص، ويصب في قالبها الأساسي وبنيتها المتصاعدة على الدوام، مع الشخصيات المختلفة الجوانب من سلطة الحكي، ودفء الحلم، ومرارة الواقع.

تتفجر الحوادث في هذه النصوص عند كل لحظة تالية تشف منها الحكاية، تنتزع اللحظة المروى عنها بجمال صدقها الفني، الذي يؤسس لسرد بالغ الشفافية، قابضا على هذا السرد بلغة شعرية هامسة، هذه اللغة الشفافة تذوب أكثر في الشجن المتعب الساخر مع ذكريات الطفولة، تدور مع الرمز والفكرة حضورا وغيابا، تقدم النموذج المروى عنه ببعض تصوراته عن نفسه والأخر؛ تقيم العلاقات النصية ببراعة مع ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، عبر ذاكرة الطفولة/ ذاكرة الواقع الذي نحكي عنه على الدوام بألفة ممتعة، لأنه ذكرياتنا الأجمل على الدوام، وبراءتنا التي تبقى في نفوسنا، وذاكرتنا كي تؤسس وتركز على كل ما هو إنساني ورائع فينا في مواجهة، وأمام تجارب وحكايات الواقع الشاقة والسيئة إلى أبعد حد، بالمزاوجة بين الفائت والحاضر، وكيف استطاعت هذه الكتابة أن ترصد هذا اللحن القديم، وتحقق الطفولة حلمها البكر، بأن تجعل هذا العالم بريء الرؤية، رغم ما به من شجون، له أحلامه وأمانيه وتصوراته. إنه عالم موازٍ بالضرورة، عالم قابع خلف هذه الجدران العتيقة في نفوسنا بالأساس، ويعتمد على مساحات من الحدس والحلم، ولا يكتفي بما هو أمامه من مكونات طبيعية للصورة، أو تراكيب جاهزة معروفة الدلالة. إنه حصار المكان والزمن حصارا أزليا، ممعنا في تكبيل الإنسان، والضغط على البراءة في مواجهة ظلم الوقائع وتحديها لكل ما هو إنساني.

(لو يدرى كم أصبحت مولعا بالصمت. حتى بركاني خمد، وحقول الرؤى والأحلام في داخلي قضمها القهر. وتدق ساحة خربة في ساحة المدينة اثنتي عشرة دقة، يُدوي صداها في جوفي، ويضع اليوم لمساته الأخيرة على صدري، وينتهي النهار أبدا بلا انتهاء، رتيبا بلا ظلال. اختناق) من قصة لمسات اليوم الأخيرة.

هذا ما أراده الفنان، هذا الذي يضغط على كينونته، ويمتص منها شهدها وجمالها وعذوبتها. إنه زمن أليم، كنت أترقب صرير الباب.. وهمس اللغة الحلوة الممتع وهي: ماضية بالسرد ألقا وحضورا، حييا كالشخصيات الهامسة القريبة من القلب، الواقفة عند الوقائع بخبرة العارفين، المطمئنة لتوصيفها الدقيق. هكذا تسكننا الحكاية والتفاصيل الثرية المدهشة البريئة، تقنعنا على الدوام بحقيقة الحكاية، وحقيقة

البناء الذي يعتمد على سرد يزهو باللغة دون تعقيد، وينقل خبرة المروى عنه إلى مخزون الخبرة الإنسانية، تفاصيل ورؤى وحنين بمنطق السينما أحيانا.. والحكاية أحيانا أخرى.. والتفاصيل البديعة في كل المرات، مع الفكرة الناضجة كثيرا كما في قصة (الندام). وكثيرة هي الأدوات، غير أنها في يد خبيرة تعرف متى وأين وكيف؟ الكاتب مهتم بالحدوتة، ويستلهم مفردات السرد من وجود وحقيقة الشخصيات، وموقفها من العالم. إنه عالم مفتوح على الدوام، بالجرح يتساقط من أوراق اللغة والحروف، كي يفرش الأرض، أرض النص. ويبنى بنماء طبيعي موقفه من الآخر والذات معا، كما في (عبرة من الحي القديم).





غير معروف مُسبقا وحالة الشخصية. تتداخل ضمن عناصر الحكاية التي تبدو هادئة، غير أنها تتخذ الشكل التصاعدي كبداية ووسط ونهاية. مع إحداث ذلك التماثل على الدوام. هكذا أريد لها، هو الترتيب المنطقي، وأحيانا فوضى الترتيب، غير انه اكتشاف الحياة أو إعادة الاكتشاف، وخروج الشبيه إلى موقف العالم كي يتحدث الشارع كما في قصص «البنت والطريق والفراشة والدالية أو الياسمينة والجدار»، كنماذج للقطات قصصية رامزة ومتفاعلة مع قضايا كبرى وأساسية برموز بسيطة، وكي يرصد المتغيرات والصراع وموقف الشخصيات، خلال رحلة من الأحداث، مهتما بالنهاية ودلالة موقفها وأحداثها التي

ثري بما يكفي، حد الوجع أحيانا، والفرح والاحتفاء بوجوده كعالم مكتمل البناء والمعالم. يسكن ها هنا -كما في (الرحيل) - لحظات الذاكرة، وإمعان الحزن الذي يضرب في جذور الشخصيات وعالمها، ويرتسم بغلالة سميكة لا مفر منها، بروعة الحكي دون طائل، على توقف ذلك النزف المستعر الذي سكن الشخصيات والحكاية. أليم هو الموقف من العالم الخارجي،

تمور رصدا حسيسا ومقنعا، لأحداث الواقع بكل آلامه وآماله أيضا. وهو يرصد ويصف ما يمور بهذه الشخصيات، وبعوالمها المختلفة الداخلية والخارجية على السواء، ويستخرج عبر الفكرة الدال من المروى عنه، كموضوع.. كحيلة فنية مميزة لشارع يحادث البنت، أو قمرا يشهد للرجل، وتصوير تلك المشاهد القصصية عبر متمنمات بسيطة التراكيب، ولكنها بسرد

رائق الأداء، كي تبقى في تجسدها وموقفها من العالم، ومن ذاتها، ومن الذاكرة، ومن هذا الواقع المعاش لصيقة الصلة طوال الوقت بالواقع، غير مفصولة عنه إنما الذي ينفصل بأفكاره هو هذه الشخصيات بهمومها وعالمها، ولكنها متواجدة طول الوقت، فاعلة ومثمرة خلال هذه الوقائع.. حين يصف باهتمام شخصيات قصصه وكأنها تعيش بيننا.

نشعر بذلك من النص، ونتأمل بشوق ما يلي من أحداث اللغة والحدث، متجاوران في كل القصص، حيث تتلاحق المشاهد، وتستغرق اللحظة القصصية وجودها في عالم المفردات البسيطة التي تتخلل السرد، وهي تقدم هذه النماذج من الشخصيات التي تحتاج للسرد الهادىء العميق المقنع، والذي يستبيح لنفسه البقاء في نفوسنا، وتستقر معه أحلامه غير مطمئنة لواقعها، غير أنها لا بد من مشروعيتها وعذريتها أحيانا. إن جمال الحكايات وروعتها يأتي من تفهمنا لأحداثها، وقدرة الكاتب على الالتصاق بوعي المتلقي، وإمكانية الاقتراب منه بشكل مرهف، كي تبقى هذه الشخصيات في نفوسنا طوال الوقت عبر أزمتها الحقيقة - الدراما- بكل تفاصيلها، قادرة على طرح أفكارها ووعيها بمصيرها ووجودها في العالم، وإلى موقف أكثر متعة للقارىء، رغم الشجن المتعب المورق شجرا من الأحزان، بلغة الشاعرية الممتعة، أو الشعرية المتألقة.









والكاتب إذ يصف الشخصيات ويربطها بالطفولة، ويصنع منها وجعا ما، ويقدم منها نموذجاً سردياً شفيفاً وشجياً بموضوعها، بدقة.. وتجسد الأحداث..وتوصف المشهد بكافة التفاصيل، ولا ننس أننا نقرأ ونشاهد معا الشخصية، هي عالم النص حضورا بذاتها، تمر الأحداث والحكاية والتفاصيل الثرية عن اللحظات والزمن بخصوصيته المتعمدة من الكاتب، يحكي عن الذات التي هو الآخر، والقصص أحيانا ترمز وتطرح على الواقع، مثيرة الأحداث، تهتم بالدرجة الأولى بما يدور في أعماقنا من أسئلة تحاول أن تضع

لها إجابات، وكأننا نرى كل شيء لأول مرة، وبأحداث المتناقضات المتقابلة للمواقف بهذا السرد الشفاف. القاص يصنع شخصياته وحكاياته من قلب الواقع، ويضعها على الأحداث أو العكس، ضمن التفاصيل الثرية، تتخذ من الواقع موقفا أساسيا للبناء.. وترصد المتغيرات والتحولات الاجتماعية والسياسية أحيانا. يرصد المتغيرات في الواقع الاجتماعي من خلال بنية الحدث، ورصد المتغيرات على الذات بكل التفاصيل.. المكان - الزمن - الشخصيات.. الخ، وضمن تفاصيل الحكاية الطويلة، في لحظة واحدة ثرية، وقادر على كشف الواقع والمعالجة الفنية.. بحيث نراها أمامنا موقفا حقيقيا من العالم، خلال تاريخ الشخصية زمنيا ومكانيا، حيث تبقى الشخصيات في التحامها بالمكان وتجليها فيه، هي المحرك للأحداث، والمضمن أساسا للتفاعل معها، وعرض الوقائع بشكل مباشر في لحظة الحكي، من حيث موضوعها تلخص أحيانا حياة هذه الشخصيات، وترصد متغيرات الأحداث عليها. هكذا نتفاعل معها ذهابا وإيابا ورصدا للتغيرات وأحداث الواقع المعاصر، بكافة الوقائع التي تنهل منها رحيق الحكاية، وتبقى التفاصيل طازجة.. غير أنها شجية على الدوام من هذه الخبرة الراقية في الرصد، إلى مستوى أفقي في اللغة، تتفاعل



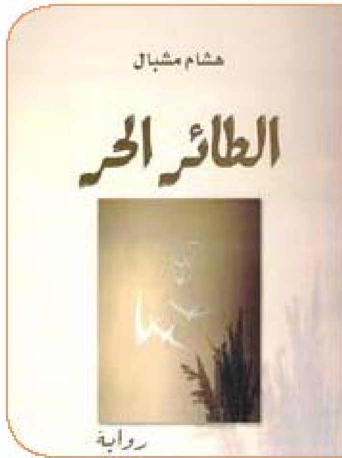


التقنيات الفنية المقصود بها إحداث تراكم نفسي لحياة الشخصيات، بحيث تدور الأحداث، وتتفاعل الشخصيات، وتذوب تفاعلاتها مع الحدث والواقع المباشر، وتتهاوى القيم الأخرى، وتتراجع إلى الخلف محدثة انقلابا سيمفونيا في رصد الواقع والسرد، وهذا هو ما يحدث في هذا العالم القصصي المهتم والمتفاعل مع الحكاية، والذي هو أساس البناء. ولكونها شخصيات محكومة بعلاقات معينة تمارسها، وتحاول في الوقت نفسه أن تنفلت من آثارها وقهرها الممارس في كافة الأشكال، في كون الممارسة ومحاولة الفهم والتغيير، يتوالد الفعل القصصي الذي يبدو هنا عنصرا قادرا على التماس مع الواقع وكشفه وتحليله، والتفاعل معه برؤية ناضجة، يقبض عليها الكاتب، ويحركها بعناية فائقة كي تتصاعد الدراما، ويبقى لها وجه آخر لوجودها في بنية النصوص.

وتظل منمنمات على جدران دمشق القديمة مجموعة من اللوحات الفنية المرسومة بريشة فنان باهر موجوع ومهموم بقضايا الإنسان/ الوطن/ والإنسان/ الآخر/ يحمل كنزا غاليا اسمه الطفولة، بذاكرة واعية وراصدة لوجودها وبنيتها المكانية والزمنية، يحمل معه رائحة المكان والذكريات، وكافة الأشياء الأخرى الجميلة، بروعة ما في هذا الوجود من ألق.

---

* روائي وناقد مصري.



رواية "الطائر الحر"

المؤلف : هشام مشبال

■ محمد العناز*

تجسيد للمأساة وتوق إلى الحرية

يسعى هشام مشبال في رواية «الطائر الحر» الحائزة على الجائزة الأولى للقناة الثانية (في صنف الرواية)، إلى أن يصور مأساة جيل محبط، انطلاقا من رصده لشخصية «يوسف» الشاب الحالم بمستقبل جميل، ولكنه ينغلق أمامه على الدوام نتيجة إكراهات متعددة. وقد عبر الميلودي شغموم عن هذه المأساة بقوله: إن رواية «الطائر الحر» تروم تصوير مأساة جيلين؛ جيل الشباب وجيل الآباء؛ ويضيف قائلا «إن هشام مشبال يمتلك نَفَسا روائيا طويلا ومتميزا، فقد استخدم جميع تقنيات الكتابة الروائية التي أسهمت في التقاط الفاجعة أو المأساة».

والحق أن هذه الرواية التي تصور شابا يحلم بمستقبل ثقافي خاص ومتميز، تواجهه جملة من المنغصات الناتجة عن الأسرة، أو الوسطين الاجتماعي والثقافي، أو ما يتعلق بتكوينه النفسي. إن البطل الذي يعاني علة عدم الانسجام مع الواقع، يتوق إلى الحرية.. بصفتها قيمة إنسانية كونية تجسد الخير، أو تعكس عالما أفضل.

إذاً، ما بين عالمي الواقع المحبط والحلم الهارب، تتجسد أحداث هذه الرواية، انطلاقا من علاقة البطل بعائلته، أو صديقه المناضل السياسي، وكذلك أصدقاء طفولته ومرحلة شبابه، وكذلك حبيبته نهى التي تجسد نقطة النور المضيئة في عالمه الحزين.

إن البطل الذي يسعى إلى أن ينسجم مع واقعه المليء بالتناقضات والمآسي، ينهزم بفعل إكراهات اجتماعية وثقافية، تحول دون تحقيق حلمه الخاص. ولكن على الرغم من كل ذلك.. ثمة أمل يلوح في الأفق، تعبر عنه جملة من الصور الروائية، ما يعكس بلاغة تتراوح بين اليأس والأمل، أو بين الانكسار والقوة النابعة من الأعماق.

لقد كتبت الرواية بلغة سردية تصويرية، بدأت بوصف مدينة تطوان وفضائها الزمني العليل، وانتهت بموت الأم، وكأن الحياة التي حلم بها البطل انغلقت أمامه، فاستسلم لها عاجزا، وإن كان هذا الاستسلام مجرد حيلة بلاغية، تعكس قوة نابعة من أصالته الفكرية، وإحساسه المرهف، وإنسانيته المفرطة العليلة.

لقد استطاع هشام مشبال في رواية «الطائر الحر» أن يبني عالما متماسكا مليئا بالأحاسيس، وأن يصور جماليا مجتمعا تملؤه التناقضات والإحباطات المتكررة، كما استطاع أن ينسج بلاغة للقيم الإنسانية التي تتوزع في الرواية بين الحلم والانكسار، أو بين الظلم والعدل، أو بين القيد والحرية، أو بين الثقافة واللاثقافة.



أحلام لا تعرف التحليق

المؤلف : إلهام البراهيم
الناشر : دار المفردات - ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م

أصدرت القاصة إلهام عقلا البراهيم، مجموعتها القصصية الأولى (أحلام لا تعرف التحليق) ١٤٣١هـ، محتوية على (٣٠) نصا قصصيا، تحمل لوحات رسمتها ريشة الزمن، فيها الأمل والألم، الفرح، والحزن، التساؤل والاستسلام، لوحات معبرة ومؤثرة من مجتمع وادع.

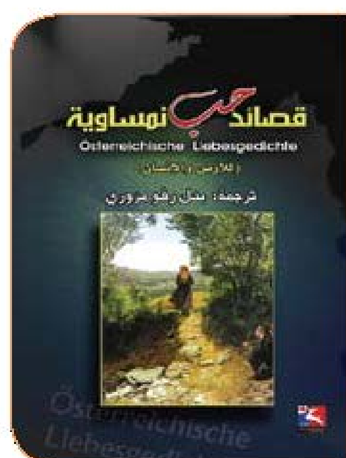
استطاعت الكاتبة ببصيرتها الثاقبة أن تتغلغل في المجتمع، وأن تنتزع موضوعات لوحاتها من خلف أسوار المنازل، ومن معارج الحياة العامة، وأن تعالج قضاياها بكل موضوعية وإيمان.

تنبئ قصص المجموعة عن قاصة واعدة، قادمة بكل جسارة وثقة، ومن قصص المجموعة:

ميادة – أحلام لا تعرف التحليق – شريط الماضي – لعبة الانتقام – الصرخة الأخيرة – سعود وفوزية – شموخ مضاوي – صانع الدمى – جروح التفاح – خلف أسوار المصنع – عفوا عبدالعزيز – تكفى يا ناصر – زاوية الدموع – حلم بلا أرجل – سنوات الخديعة – صور ورسائل – تحياتي لمن دمر حياتي – شخصيات متكسرة – بقايا جثة – مذكرات اليأس – عندما تنتحر الجوف – ريشة في مهب الريح – صائد الفراشات – صندوق الذكريات – جنة الدنيا – مريم – شموع باكية – أشرعة الصبر – بائعة الخبز – بين أحضان الندم.

ومن قصة ريشة في مهب الريح : «قد يضطر الإنسان للكفاح.. ولكن تيارات الزمان قوية.. كيف يبقى الإنسان إنسانا في زمن لا يرحم الإنسانية».

ومن قصة بائعة الخبز : « في مكان ناء، وبحي فقير وضئيل، وآخر الطريق ٣ غير المعبد، منزل صغير، تلهو القطط الضالة أمام بابه الوضيع، تنبعث رائحة القمامة الكبيرة، اندفعت هنا قصة صغيرة خلدها الزمان».



قصائد حب نمساوية
(للأرض والإنسان)

المترجم : بدل رفو المزوري

الناشر : دار الزمان السورية للطباعة والنشر، الطبعة: الأولى، دمشق ٢٠١٠م

■ توفيق التونجي*

العشق على الطريقة النمساوية

سوناتات جميلة، هوية روح شعب وعصارة إبداع

يا رب
امنحني القوة
لحب البشر
كحب الأرض والماء
والأعشاب والشجر

Johanna Jonas-Lichtenwallner

الترجمة بحد ذاتها فن لا يجيده الكثيرون، وإني لأعترف بأني ألاقي الكثير من الصعوبات عند ترجمتي للنصوص الشعرية في جل اللغات التسع التي أجيدها، لكن الشعر المترجم الذي نحن بصدده، فرغم كونه مترجم من اللغة الألمانية، فإنه يأخذنا إلى عالم المحبة والعشق بالطريقة الشرقية التي برع في استخدام مفرداتها الشاعر بدل رفو في ترجمته للنصوص الشعرية لشاعرات وشعراء معاصرون، وجُلهم من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، يتغنون بالوطن:

كون كالوطن
آه لو كانت روحي لك

كوطن

دار بحيطان بيضاء متينة

تشرب الورد عليها

من نور الشمس

نار في الموقد

حية، دافئة ونيرة

طريق إلى مروج واسعة

طريق إلى عظمة الله

غير محدودة

Wiltraud Kainz

لا شك أن الوطن.. معشوقة بني البشر الأبدية الأزلية خالدة كخلود الرحمن وهي تجعل الروح الإنسانية تدنوا إلى اللانهائية في سديم هذا العالم. محبة الثرى تخلد دوما فهي الأم الحنونة المعطاة رغم جحود الإنسان وجبروته. ولهذا قال المترجم في كلمة الإهداء:

ومن الحب لنا وطن في العمر الثاني

فكل كلمة حب نمساوية

تتفتح في القلب جرحا اسمه:الوطن...

إن الترجمة كفن تتعدى حدود الترجمة الحرفية للكلمات إلى فهم كنه اللغة التي يترجم إليها المترجم؛ فعليه أن يكون ملماً بلغته الأم وبجميع حيثياتها. كما عليه أن يتحلى بثقافة عامة واسعة من ناحية.. ومن ناحية أخرى فَهْم كنه استخدام الكلمة وليس فقط معناها الصوري. فبعض الكلمات تستخدم بمعانٍ مختلفة حسب ورودها في النص الشعري، وهنا تبدأ مهمة المترجم في البحث لتقديم أقرب المعاني للكلمة المراد ترجمتها إلى اللغة المترجمة إليها.

وفي هذا الكتاب تجاوز شاعرنا «بدل» الترجمة الحرفية إلى ترجمة روح النص، ما جعل الكثير من النصوص المترجمة إلى العربية، ربما أحلى طعما من نصها الأصلي الألماني. فقد نرى أحيانا أنه يعيد صياغة النص الشعري بالكامل، كي يعكس روح الشعر وشاعرية الشاعر. بينما نرى مترجمين آخرين يعتمدون على معارفهم اللغوية في الترجمة الحرفية للنص، فتاتي أعمالهم غير متكاملة، وفي بعض الأحيان دون أي معنى. ويعد كتاب الشاعر «بدل رفو» إضافة إبداعية نوعية إلى المكتبة العربية. وجهدا عظيما يستحق الشكر والتقدير.

ويقول الأستاذ الناقد إبراهيم اليوسف في مقدمة الكتاب:إن هذه النافذة المضيئة على الشعر النمساوي، لهي دليل كبير على سمو روح هذا الأديب والمترجم، الذي يجد في الشعر نسغاً لروزنامته اليومية، وهو ما يحدو به لكسر أي سدود تحول دون التواصل بين أبناء القرية الكونية، القرية التي يشدو سكانها بأغنية واحدة، كل بصوته، بيد أنها في النهاية قصيدة الحب الكبير، وهل هناك حب أعظم وأسمى من حب لبناته الرئيسة:الأرض والإنسان؟

وإذ يترجم شاعرنا لخمسين شاعرة وشاعر نمساوي فإنه لا ينسى «شاعرة الوطن» العراقية في المنفى سوزان أيوب التي تقول:

ألف حلم وحلم

استنشقت

الهواء الذي هب من بلادك

الهواء الذي لامسك

صباحا

سألته عنك..

كلما جاء من وطنك

لم يأت برسالة منك

أبدا..

إلا في الحلم